This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

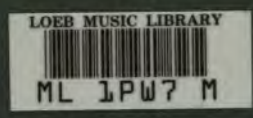
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

MUS
274.12



Mus 574.12

HARVARD UNIVERSITY

LIBRARY OF THE
DEPARTMENT OF
MUSIC

22.9

Zur Geschichte

der

PROPERTY OF THE DIVISION OF MUSIC
HARVARD UNIVERSITY

deutschen Instrumentalmusik

in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts

von

Karl Nef.

Mit einem Anhange: Notenbeispiele in Auswahl.

Das vollständige Beispielmaterial in Handschrift kann von der Verlagshandlung besonders bezogen werden.

Printed in Germany

LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1902.

YORK

Mus 274.12

104,730
Master school of music
association

~~785.2~~
~~H33~~

Seinem verehrten Lehrer

Herrn

Professor Dr. Hermann Kretzschmar

in tiefer Dankbarkeit

gewidmet vom

Verfasser.

Einleitung.

»Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zum Auftreten Händel's und Bach's am Anfange des 18. ist eine der dunkelsten Perioden der neueren Musikgeschichte«, sagt Hermann Eichborn in seiner vor vierzehn Jahren erschienenen Schrift »Zur Geschichte der Instrumentalmusik[1]«. Bekanntlich hat es mit diesem Satze auch heute noch seine Richtigkeit. Zur Rechtfertigung der nachstehenden Arbeit wird es also keiner weiteren Worte bedürfen.

Einer Spezialuntersuchung ist die deutsche Instrumentalmusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bisher noch nicht unterzogen worden. Daß das Herausgreifen gerade dieses Abschnittes berechtigt ist, wird die nachstehende Arbeit zur Genüge darthun. Die Periode charakterisiert sich namentlich durch das Auftreten zahlreicher neuer Formen, die sich entweder in ihr ausleben oder zu feststehenden, für lange Zeit herrschenden Typen entwickeln.

Was an Einzelbeiträgen in wissenschaftlichen Abhandlungen schon vorliegt, mache ich im Verlaufe der Darstellung namhaft. Das meiste Material an Kunstwerken lieferte mir die Bibliothek der »Allgemeinen Musikgesellschaft« in Zürich, die eine reiche Auswahl von Instrumentalwerken der Zeit besitzt[2]). Es befinden sich darunter mehrere, die bisher für verloren galten, und solche, die man kaum dem Namen, geschweige denn der ihnen oft zukommenden großen Bedeutung nach kennt. Gleich hier sei bemerkt, daß sämtliche Werke nur in Stimmendrucken vorliegen.

Zum Titel ist eine kleine Einschränkung anzumerken, es soll sich im Nachstehenden nur um Orchester- und Kammer-Musik, nicht aber um Klavier-Musik handeln.

Die Darstellung setzt unmittelbar mit der Besprechung einzelner Werke ein; die Einreihung in den allgemeinen, geschichtlichen Zusammenhang, soweit diese überhaupt notwendig erscheint, habe ich am Schlusse gegeben. Die Anordnung geschieht mit Rücksicht auf die Kompositions-

1) H. Eichborn, Zur Geschichte der Instrumentalmusik. Eine produktive Kritik. Leipzig 1885. S. 23.

2) Ich benütze die Gelegenheit, dem Bibliothekar der Gesellschaft, Herrn Richard Kisling, für sein freundliches Entgegenkommen und zeitweise Überlassung der Werke besten Dank auszusprechen.

Gattungen und die geschichtliche Folge. Zur Illustration des Textes dienen die Notenbeilagen, die ich in möglichst großer Zahl geboten habe. Leider kann, der Kosten wegen, nur ein kleiner Bruchteil derselben dem vorliegenden Drucke beigegeben werden, dagegen ist, wie der Titel besagt, das gesamte Material in Handschrift von der Verlagshandlung Breitkopf und Härtel zu beziehen. Auch ist die Aussicht vorhanden, daß eine größere Anzahl der hier besprochenen Kompositionen in den »Denkmälern deutscher Tonkunst« zur Veröffentlichung gelangen werde.

I.

Mit Johann Rosenmüller, dessen Thätigkeit um die Mitte des 17. Jahrhunderts beginnt, haben meine Untersuchungen einzusetzen. Sein erstes Instrumentalwerk, auch' überhaupt sein Erstlingswerk, waren die »*Paduanen, Allemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden*« vom Jahre 1645, die »*mit drey Stimmen* und ihrem *Basso pro Organo* gesetzet« waren. Der Biograph Rosenmüller's, August Horneffer, bespricht sie ausführlich auf Grund eines unvollständig erhaltenen Exemplares[1]). Soviel man darnach urteilen darf, verrät das Werk noch mehrfach die Erstlingsarbeit. Es war mir nicht zugänglich, da es aber überhaupt nicht mehr vollständig erhalten ist, dürfte die bloße Erwähnung hier genügen. Wichtiger ist Rosenmüller's zweites Instrumentalwerk, die »Studentenmusik« vom Jahre 1654. Der vollständige Titel lautet:

Johann Rosenmüllers
Studenten-Music
Darinnen zu befinden
Allerhand Sachen
Mit drey und fünff Violen, oder auch
andern Instrumenten zu spielen.
1654.
Leipzig, bey dem Autore und Henning Großens
Sel. Erben zu finden.
Gedruckt in Fried. Lanckt'schens Druckerey durch Christoph Cellarium.[2])

Weiter lasse ich hier Widmung und Vorrede wörtlich folgen. Sie sind teilweise für die Zeit, teilweise für den Verfasser charakteristisch;

1) August Horneffer, Johann Rosenmüller, Berliner Dissertation, 1898. S. 15 und S. 112 ff.

2) Vollständiges Exemplar, 6 Stimmbücher in klein 4°, in der Bibliothek der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich. Das Werk galt bis vor kurzem für verloren.

die Vorrede im besondern giebt über die Entstehung der Studenten-Musik interessanten Aufschluß. Die Widmung lautet:

»Denen Edlen, Wol-Ehrenvesten, Groß und
Vor Achtbaren, Wohlgelahrten, Hoch-
und Wohlweisen
Herren Burgermeistern, Richter und Rathmannen der Churfürstlichen
Sechs-Stadt Görlitz
Im Marggraffthumb Ober-Laußnitz:

Meinen Großgünstigen, Hochgeehrten Herren und der Edlen Music vornehmen und berühmten Liebhabern. Edle, wohl Ehrenveste, Groß- und Vorachtbare, Hoch- und Wohlweise, insonders Großgünstige, Hochgeehrte Herren.

Was die Music in des Menschen Hertze vor ein Würckung zu haben pflege, und wie sie dasselbe von einem Affecte zu dem andern verleiten und übersetzen könne, das lasse ich die tägliche Erfahrung lieber, als die von Alters her an uns verschriebene und in allen *Locis Communibus* häuffig aufgezeichnete Exempel behaupten. Und worzu dienet es alte, abgeschmackte und dem Alter selbst nicht allezeit gläubliche Historien zu wiederholen? Ein jedwedes Hundert derer biß an den jüngsten Tag laufenden Jahre weiß von dergleichen Exempeln etwas zu berichten, daß dannenhero auch unsere Zeiten nicht so gar unfruchtbar seyn können, daß nicht etliche seyn sollten, die von der Music zu einer denkwürdigen Verwandlung sich sollten bewegen lassen. Ich darf nicht gar weit gehen, auch nicht lang erzehlen, was ich selbstens bei unterschiedlichen wahrgenommen und fallen vielleicht meinen großgünstigen Herren ohne mein erinnern dergleichen *Subjecta*, an welchen sie eine sonthane Veränderung des Gemüths verspüret, hauffenweise ein, bey welchen sie die durchdringende und gleichsam durchbohrende Krafft der edlen Music genugsam ihnen einbilden können. Solte auch ein Mensch gefunden werden der bei einer schönen Harmony vielleicht weniger, als bei einem wüsten Bauergeschrey sich aufreitzen und bewegen lassen würde, bey dem müßte meines Erachtens fleißig nachgesuchet werden, ob er auch mit einer recht vernünftigen Seele begabet, und da sich das also befände, ob er nicht dieselbe etwan hette verwildern und verwüsten lassen. Zwar es finden sich auch gelehrte Leute die, wenn sie bei den *Stoicis* in die Schule gegangen, sich weder in die Freude, noch in die Traurigkeit schicken, auch vielleicht gar nicht bezwungen werden können, derer aber, weil sie zweyerlei, wie etliche fast für Götter geachtet werden müssen, und Gott in diesem Falle, so ferne es menschliche Schwachheit zulässet, ziemlich nachleben. Also sind etliche und zwar die meisten im Gegentheil wo nicht dem unvernünfftigen Viehe zu vergleichen, und solte villeicht gezweiffelt werden, ob sie rechte Menschen weren, wo sie nicht das eußerste Ansehen, und fürnehmlich die Edle Wissenschaften darzu machten. Alldieweil aber derer gar wenig zu finden, so können sie auch die gemeine Regel, daß die Music des Menschen Hertz verändere, erfreue, betrübe, behertzt

und zaghafft mache, nicht allerdings umbstoßen, sondern es wird ihnen zwar ihre mufftige und verstockte Natur gelassen, gleichwohl aber darneben ihre Sonderung und unempfindlichkeit höchst von übel, Sie auch vor keine recht bürgerliche Leute gehalten, und bey ehrlichen Zusammenkünfften ungern geduldet.

Ich meinestheils habe mich so sehr in diese edle Kunst verliebet, daß ich auch *Profession* darvon zu machen mir habe angelegen seyn lassen, bin auch durch Gottes Gnade so weit kommen, daß ich nunmehr andern mit meinem von Gott mir verliehenen Pfunde dienen, und auf guter Freunde Ansuchen der ehrbaren Welt dasjenige, was ich ihr zu Ehren und zur Belustigung, oder sonst zu angenehmen Gefallen gemacht, endlich mittheilen und gemeine werden lassen muß. Und dahin zielt auch dieses von mir verfertigte Wercklein, welches ich lieber solchen sehr lieben und hochwerthen Leuten, bey denen ich wohl versichert bin, daß es angenehm seyn werde, als andern denen es vielleicht wenig gefallen möchte, und die meine Intention wol gar anders auslegen dörften, zu schreiben wollen. Sie, meine Großgünstige, Hochgeehrte Herren werden es nicht übel vermerken, sondern es vielmehr allerdings dahin deuten, daß es Ihnen zu sonderbaren Ehren überreichet werde.

Leipzig, den 29 *Martii* | *Anno* 1654. von Ihrem »Dienstergebensten Johann Rossenmüller«.

Diese Widmung zeigt den ganzen Schwulst ihrer Zeit. Auf der andern Seite verrät sie aber auch den klaren und vernünftigen Sinn Rosenmüller's, der es verschmäht, mit historischer Gelehrsamkeit zu prunken, wie es damals bei derartigen Gelegenheiten üblich war[1]).

An die »Music-Liebende[n] richtet Rosenmüller folgendes Vorwort:

»Großgünstige Music-Liebende Herren und Freunde. Diese gegenwärtige Sachen seynd von mir anfänglich nicht zu dem Ende gemacht, daß sie in öffentlichen Druck kommen sollten, sondern meistentheils auf freundliches Begehren und Ansuchen denen Herren Studenten zu Dienst und Gefallen, wenn sie etwanen vornehme Herren und Standspersonen mit einer Nacht-Music beehren wollen, oftermals in größter Eilfertigkeit aufgesetzet worden, dannenhero sie auch diese Vorschrift STVDENTENMVSIC recht und billich führen. Wann aber hernach solche geringe Liederlein unter ihnen seynd beliebet, und eines und das andere öfters von mir begehret, und ich auch mehrmals nicht ohne gramlichen Verdruß sehen und erfahren müssen, daß sie mir teils heimlich und wider meinen Willen und Wissen abgeschrieben, und hin und her getragen, auch durch so vielfältiges Abschreiben, (wie es zu gehen pfleget), ie länger ie mehr verfälschet worden. Also habe ich endlich nicht länger zusehen können, sondern diesem mannigfaltigen Ansuchen

1) Aus der mitgeteilten Widmung scheint mir der Schluß wahrscheinlich, daß Rosenmüller persönliche Beziehungen zu den Ratsmitgliedern von Görlitz gehabt habe. Da Horneffer (vgl. a. a. O., S. 27) von solchen nichts weiß, so dürfte die Widmung auch einen kleinen Beitrag zu der Biographie Rosenmüller's liefern.

und Begehren gnüge zu leisten, gegenwertige schlechte Sachen in folgende Ordnung einzurichten und dem öffentlichen Druck zu übergeben einwilligen müssen. Solte ich nun verspüren, daß sie anderweit auch ihre Liebhabere finden solten, so würde ich mit der Zeit (wo Gott das Leben und Gesundheit verleihet) ein mehreres hervorzusuchen veranlasset werden. Indessen befehle ich sie in des Hoechsten Schutz und mich in ihre beharrliche Gewogenheit«.

Diese Vorrede ist wichtig, weil sie uns darüber belehrt, bei welcher Gelegenheit derartige Stücke, wie sie die Studentenmusik enthält, hauptsächlich Verwendung fanden. Des weiteren können wir daraus entnehmen, wie beliebt die Rosenmüller'schen Arbeiten waren. Die Klage über unberechtigtes und fehlerhaftes Abschreiben von Kompositionen kehrt bekanntlich in der Musikgeschichte häufig wieder; sie ist aber eben stets ein Beweis für die Beliebtheit des betreffenden Komponisten.

Die einzelnen Stimmbücher der Studentenmusik tragen folgende Aufschriften: *Cantus primus*, *Cantus secundus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus*, *Bassus continuus*. Die zur Ausführung zu gebrauchenden Instrumente sind also nicht bezeichnet, sondern es wird nur die Stimmlage angegeben und die Wahl bleibt den Spielern überlassen. Wie es auch schon im Titel angegeben, können »fünf Violen oder auch andere Instrumente«, d. h. Blasinstrumente genommen werden. Bemerkenswert ist, daß zu den fünf obligaten Instrumenten als sechstes der *Bassus Continuus* hinzutritt. Er geht mit dem Bassus im Einklang, ausgenommen, wenn der letztere sich an der thematischen Figuration beteiligt. Dann hält der erstere, meist in langen Noten, die Grundtöne der Harmonie fest.

Nachstehend stelle ich den Inhalt der »Studentenmusik« übersichtlich zusammen. Es sind im ganzen sechzig Stücke. Den Anfang machen sieben dreistimmige *Paduanen*. Sie tragen den Vermerk »*à 3*« und sind für Cantus I und II, Bassus und Bassus continuus gesetzt. Sie stehen in den Tonarten: *C-dur*, *D-moll*, *F-dur*, *G-dur*, *G-moll*, *A-moll*, *D-dur*.

Dann folgen zehn *Suiten* »*à 5*« in der vollständigen, oben angegebenen Besetzung. Sie sind nicht besonders als solche bezeichnet und von einander abgetrennt, durch die Gleichheit der Tonart erkennt man aber leicht die zu einer Suite zusammengehörigen Stücke. Es war im 17. Jahrhundert überhaupt nicht üblich, die einzelnen Suiten als solche besonders zu bezeichnen und äußerlich abzugrenzen. Nachstehend gebe ich ein Verzeichnis der Tonarten und die Überschriften der einzelnen Stücke.

1. C-dur: *Paduan*, *Alemanda* (sic), *Courant*, *Courant*, *Alemanda*, *Courant*, *Ballo*, *Sarabanda*.
2. D-moll: *Paduan*, *Alemanda*, *Courant*, *Ballo*, *Sarabanda*.
3. E-moll: *Paduan*, *Ballo*, *Courant*.
4. F-dur: *Paduan*, *Alemanda*, *Courant*, *Alemanda*, *Ballo*, *Sarabanda*.

5. G-dur:	*Paduan*,	*Alemanda*,	*Courant*,	*Ballo*,	*Sarabanda.*
6. G-moll:	»	»	»	»	»
7. A-moll:	»	»	»	»	»
8. B-dur:	»	»	»	»	»
9. C-moll:	»	»	»	»	»
10. D-dur:	»	»	»	»	*Courant*, *Sarabanda.*

Die Suiten beginnen stets mit einer *Paduane*, der in der Regel eine *Alemande* folgt. Als den Grundtypus kann man die nachstehende Folge betrachten: *Paduan*, *Alemanda*, *Courant*, *Ballo*, *Sarabanda.* Es läßt sich also Fünfsätzigkeit feststellen wie sie auch bei J. H. Schein, dessen Kompositions-Thätigkeit hauptsächlich ins zweite und dritte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts fällt, die Regel ist. *Paduan*, *Alemanda* und *Ballo* stehen stets im Viervierteltakt[1]), *Courant* und *Sarabanda* im Dreihalbetakt. Abgesehen von der stets dreiteiligen *Paduane* bildet für die übrigen Tänze Zweiteiligkeit die Regel. Charakteristisch für den *Ballo* ist der Wechsel von *Adagio* und *Allegro.* Die Harmonie ist als modern zu bezeichnen, da sie sich unverkennbar und deutlich in den modernen Dur- und Moll-Tonarten bewegt. Nur dadurch, daß in den Vorzeichnungen regelmäßig ein Versetzungszeichen zu wenig steht, wird man noch an die alten Kirchen-Tonarten erinnert; auch lassen öfters seltsame Harmonie-Verbindungen noch fehlendes Verständnis für die Verwandtschaft der Akkorde erkennen.

Auf die künstlerische Seite der Musik gehen wir am besten ein an Hand von Beispielen. Als solche habe ich gewählt die *Paduan à 3 G-moll*[2]) und die neunte *Suite in C-moll*[3]). Die beiden Paduanen zeigen deutlich ausgeprägt den feierlichen, gravitätischen Charakter dieses Tanzes. Hier spielt im Gegensatz zu den übrigen Stücken die thematische Arbeit eine etwas ausgedehntere Rolle. Auf die schweren einleitenden Akkorde jedes Teiles folgt ein lebhaftes Motiv, das in den verschiedenen Stimmen durchgeführt wird. Dadurch kommt ein wirksamer Gegensatz in das Ganze. (Notenbeilage Nr. 1). Wenn also die *Paduane* hauptsächlich durch akkordischen Vollklang und die Mannigfaltigkeit thematischer Arbeit wirkt, so ist die *Allemande* dagegen vorwiegend melodisch gehalten. Unsere Probe mit ihren weichen melodischen Linien ist hierfür ein schönes Beispiel. (Notenbeilage Nr. 2). Die *Courante* zeigt Munterkeit, die aber

---

1) Wie viele andere, widerlegen auch die *Paduanen* Rosenmüller's die in der »Geschichte des Tanzes in Deutschland« (Leipzig 1886) aufgestellte Behauptung Fr. M. Böhme's, die *Paduane* stehe im Gegensatz zur *Pavane* im Dreivierteltakt. *Pavane* und *Paduane* sind nur verschiedene Bezeichnungen für den gleichen Tanz.

2) Nr. 5 des Originals (Handschriftliche Beilage Nr. Ia).

3) Nr. 50—54 des Originals (Handschriftliche Beilage Nr. I b).

durch den umständlichen Dreihalbetakt etwas gehemmt wird. Am meisten noch an eigentlichen Tanz und die Bewegungen der Tänzer erinnert der *Ballo*; bei dem einleitenden *Adagio* glaubt man die gemessenen Schrittes aufmarschierenden Tänzer zu sehen. In Melodie und Harmonie von einschmeichelndem Klang ist die abschließende *Sarabanda.* Die eben beschriebenen Stücke verraten deutlich den allgemeinen Charakter der Studentenmusik. Dem ganzen Werk eigen ist gefällige, flüssige Melodie-Gestaltung und klare, durchsichtige Harmonisierung. Damit ist schon gesagt, daß die oberste Stimme eine mehr oder weniger dominierende Stellung einnimmt, verstärkt wird diese häufig noch durch Begleitung in Terzen und Sexten. Eigentlich thematische Arbeit findet sich nur in den Paduanen.

In ihrer gefälligen Form müssen die Stücke der »Studentenmusik« ihren Zweck vorzüglich erfüllt haben; daß dies in der That der Fall war, wissen wir ja auch aus der oben mitgeteilten Vorrede.

Rosenmüller schrieb die »Studentenmusik« in Leipzig. Eines Sittlichkeits-Verbrechens angeklagt, mußte er 1655 bekanntlich aus dieser Stadt entfliehen. Er begab sich nach kurzem Aufenthalt in Hamburg nach Venedig. Hier nun schuf er ein weiteres Instrumentalwerk, das große geschichtliche Bedeutung erlangen sollte. Kunde davon — bis vor kurzem die einzige, die wir hatten — giebt uns Walther in seinem bekannten Lexikon[1]), wo wir unter »Rosenmüller« lesen:

»*An. 1667.* hat er (Rosenmüller) 11 *Sonate da Camera à 5 stromenti* zu Venedig in *folio* ediret, und solche Hertzog Johann Friedrich zu Braunschweig und Lünneburg in Italiänischer Sprache zugeschrieben. Jede *Sonata* fängt mit einer *Sinfonie* an, worauf eine *Allemanda*, *Corrente*, *Ballo* und *Sarabanda* folget. Dieses Werck ist auch *an.* 1671. gedruckt worden und kann mit zwei *Violinen* und *Bass* gemacht werden. Der *Auctor* ist wegen Reinlichkeit seiner *Composition* billig zu loben«.

Die erste Ausgabe dieses Werkes ist bis heute noch nicht wieder aufgefunden worden und muß für verloren gelten. Ein Exemplar der zweiten dagegen befindet sich in der Bibliothek der »Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich«. Es trägt dieses zwar die Jahreszahl 1670; aber es steht außer allem Zweifel, daß die Zahl 1671 ein Irrtum Walther's oder vielmehr seiner Quelle ist[2]), da alles übrige mit dessen Angaben genau übereinstimmt. Man kann das schon ersehen aus dem nachstehend vollständig wiedergegebenen Titel:

---

1) Johann Gottfried Walther, Musikalisches Lexikon, Leipzig 1732, S. 533.

2) Die Quelle Walther's war die Musikgeschichte von Printz, worauf Robert Eitner mit Recht besonders aufmerksam machte, als ich in den »Monatsheften für Musikgeschichte« (1899, S. 92) die Auffindung der Sonaten anzeigte.

Sonate Da Camera

Ciæ

Sinfonie

Alemande, Correnti, Balletti

Sarabande.

Da Suonare Con Cinque Stromenti,
Da Arco, Et Altri.
Consacrate
All Altezza Serenissima
Di
Gio: Federico
Duca Di Bronsvich
E Luneburgh &. c.
Da

Giovanni Rosenmiller.[1])

MDCLXX.[2])

Auf der letzten Seite jeder Stimme steht die Bemerkung: «*La presente Opera Composta à cinque Stromenti si potrà ancora Sonare à doi Violini soli è Basso*, was ebenfalls mit der diesbezüglichen Angabe Walther's übereinstimmt. Wir haben es also ohne jeden Zweifel mit der zweiten Ausgabe des von Walther zitierten Werkes zu thun, dessen erste Ausgabe im Jahre 1667 erfolgt war.

Die sechs Stimmen der *Sonate da camera* tragen folgende Bezeichnungen: *Violino primo*, *Violino secundo*, *Violetta prima*, *Violetta secunda*, *Viola*, *Basso continuo*. Hier sind also Streichinstrumente vorgeschrieben; der Titel läßt aber auch die Möglichkeit einer Besetzung durch andere Instrumente, gemeint können natürlich nur Blasinstrumente sein, offen. Zu bemerken ist, daß die *Viola* bei Rosenmüller stets ein Baß-Instrument ist, sie geht in dem vorliegenden Werke fast ausnahmslos mit dem Basso continuo im Einklang.

Die elf Sonaten stehen in folgenden Tonarten und enthalten die nachstehend übersichtlich zusammengestellten Sätze:

1. F-dur: *Sinfonia*, *Alemanda*, *Correnta*, *Intrata*, *Ballo*, *Sarabanda*.
2. D-dur: *Sinfonia*, *Alemanda*, *Correnta*, *Ballo*, *Sarabanda*.

---

1) Rosenmiller ist die italienisierte Namensform unseres Komponisten.

2) Ohne Angabe des Druckers und des Erscheinungsortes.

3. C-dur: *Sinfonia*, *Alemanda*, *Ballo*, *Sarabanda*, *Intrata*, *Alemanda*, *Correnta*, *Correnta*.
4. G-moll: *Sinfonia*, *Alemanda*, *Correnta*, *Ballo*, *Sarabanda*.
5. D-moll: *Sinfonia*, *Alemanda*, *Correnta*, *Intrata*, *Ballo*, *Sarabanda*.
6. A-moll: *Sinfonia*, *Alemanda*, *Correnta*, *Ballo*, *Sarabanda*.
7. G-dur: Wie 6.
8. E-moll: Wie 6.
9. B-dur: Wie 6.
10. A-dur: Wie 6.
11. C-moll: *Sinfonia*, *Alemanda*, *Correnta*, *Ballo*, *Sarabanda*, *Alemanda*, *Correnta*.

Als Grundtypus kann man nach der vorstehenden Übersicht die folgende Zusammensetzung ansehen: *Sinfonia*, *Alemanda*, *Correnta*, *Ballo*, *Sarabanda*. In Nr. 1 und 3 ist zwischen *Correnta* und *Ballo* eine *Intrata* eingeschaltet. Eine vollständig abweichende Gestaltung weist nur Nr. 3 auf. Zu Nr. 11 ist zu bemerken, daß die angehängte *Alemanda* und *Correnta* im Inhaltsverzeichnis (*Tavola*) nicht vermerkt sind; man hat sie demnach nur als ein Anhängsel zu betrachten, in dem der Komponist sozusagen noch seine Feder ausspritzte. Ähnliches wiederholt sich in den Suiten jener an Produktionskraft überreichen Zeit häufig.

Sonata da camera ist bekanntlich im 17. Jahrhundert der italienische Name für Suite. Vergleichen wir die *Sonate da camera* Rosenmüller's mit den Suiten der Studentenmusik, so ergiebt sich, daß sie in der Zusammensetzung im wesentlichen einander gleich sind. Ein bemerkenswerter Unterschied nur ist da. Der erste Satz der Suite war eine *Paduana*, die Sonaten dagegen beginnen mit einer *Sinfonia*. Diese Einführung der Sinfonie ist wichtig, da mit ihr zum ersten Mal ein freier, von der Tanzform unabhängiger Satz in die deutsche Suite eindringt.

Die *Sinfonien* sind völlig freigestaltet. Gewöhnlich werden sie durch ein langsames Tempo: schwere Akkorde, die durch viele Fermaten ganz besondere Eindringlichkeit und Gewicht erhalten, eingeleitet. Es folgt ein meist mäßig bewegter, gesangsmäßig gehaltener Satz: Der eigentliche Hauptteil des Ganzen. Daran schließt sich ein *Allegro*, in der Regel von stürmischer Bewegung. Zum Schluß wird stets der gesangsmäßig gehaltene Hauptteil Note für Note wiederholt. Dadurch beweist Rosenmüller die richtige Erkenntnis der Notwendigkeit, in der Instrumental-Musik wichtige Teile zu wiederholen. Diese hat er vor den meisten seiner Zeit-Genossen voraus. Im übrigen ist die eben beschriebene Folge kein streng eingehaltenes Schema, nur ungefähr macht es das Gerippe für die meisten Sonaten aus. Die angeführten Teile sind wohl meist die hauptsächlichsten Stützen, sie werden aber auf mannigfaltige Weise durch verschiedenartige Zwischen-Glieder miteinander zum ganzen Bau vereinigt.

Wie das geschieht, ersieht man am besten aus den in der Beilage mitgeteilten Proben, die hinreichen dürften, einen deutlichen Begriff von den Sinfonien zu geben.

Die erste entspricht völlig dem angegebenen Schema; die verschiedenen Teile sind durch *Adagio*-Überleitungen mit einander verbunden. Eine abweichende Form aber zeigt schon die zweite Sinfonie[1]). Der erste Teil ist hier ein sich steigerndes, alarmierendes *Allegro*, das nur durch ein paar gehaltene Akkorde eingeleitet, einmal unterbrochen und abgeschlossen wird. Dem Gegensatz zu Liebe wird hier als eigentlicher Hauptteil ein *Adagio* verwendet. Daß es aber dem Komponisten nicht darauf ankommt, auch zwei im Tempo gleichartige Sätze auf einander folgen zu lassen, wenn es gilt, eine durchgehends gleiche Stimmung wiederzugeben, beweist die Sinfonie Nr. 11 (Notenbeilage Nr. 3)[2]). Hier ist der Einleitungsteil *Grave*, der anschließende Hauptteil *Adagio*; der Gegensatz tritt erst bei dem der Regel gemäß an dritter Stelle stehenden *Allegro* ein.

In dem eben erörterten, von allem Formenzwang freien Schalten und Walten offenbart sich ein starkes Streben nach Ausdruck. Der Komponist wollte mit seinen Sinfonien bestimmte, individuelle Stimmungen, ja, wie es oft den Anschein hat, einen ganzen dramatischen Verlauf zum Ausdruck bringen. Es ist ganz deutlich zu ersehen, daß er etwas sagen wollte, was vorher in der Instrumentalmusik, in der engen Form des Tanzes auszusprechen nicht möglich war. Man darf auch sagen, daß er für das, was ihm vorschwebte, meist den richtigen, zutreffenden Ausdruck fand oder wenigstens ihn anzudeuten wußte. Man sehe z. B. die schon erwähnte Sinfonie Nr. 11. Schwer und düster setzt das *Grave* ein. Wie ein rührender Klagegesang tönt das folgende *Adagio* $^3/_2$. Dann ein paar Akkorde von mystischem Klang, ein stürmisches *Allegro*, dessen aufgeregter Charakter von Anfang an durch eine lebhaft bewegte Figur der Bässe zum Ausdruck kommt und das auf einem langen Orgelpunkt zum Schluß eine mächtige Steigerung erfährt. Abermals ertönen die mystischen Akkorde. Es folgt eine kleine Überleitung und das Ganze abschließend wird der Klagegesang, *Adagio* $^3/_2$, wiederholt. Das Stück ist durchaus bedeutend. Ebenso die meisten der übrigen. Zum ersten Mal regt hier die deutsche Instrumentalmusik die Schwingen, den höhern und höchsten Zielen zuzufliegen. Der erste Flug ist freilich noch unbeholfen, — die Mittel, die einer spätern Zeit zur Verfügung standen, waren noch nicht geschaffen — aber trotzdem erreicht er schon eine be-

1) Handschriftliche Beilage Nr. II a. Ich gebe die Beispiele in der Beilage meist nur dreistimmig, da dies vollständig genügt, um zu sehen, was der Komponist gewollt hat. Einzig die Sonate Nr. 4 ist mit sämtlichen 5 Stimmen mitgeteilt.

2) Handschriftliche Beilage Nr. II b.

3. C-dur: *Sinfonia*, *Alemanda*, *Ballo*, *Sarabanda*, *Intrata*, *Alemanda*, *Correnta*, *Correnta*.
4. G-moll: *Sinfonia*, *Alemanda*, *Correnta*, *Ballo*, *Sarabanda*.
5. D-moll: *Sinfonia*, *Alemanda*, *Correnta*, *Intrata*, *Ballo*, *Sarabanda*.
6. A-moll: *Sinfonia*, *Alemanda*, *Correnta*, *Ballo*, *Sarabanda*.
7. G-dur: Wie 6.
8. E-moll: Wie 6.
9. B-dur: Wie 6.
10. A-dur: Wie 6.
11. C-moll: *Sinfonia*, *Alemanda*, *Correnta*, *Ballo*, *Sarabanda*, *Alemanda*, *Correnta*.

Als Grundtypus kann man nach der vorstehenden Übersicht die folgende Zusammensetzung ansehen: *Sinfonia*, *Alemanda*, *Correnta*, *Ballo*, *Sarabanda*. In Nr. 1 und 3 ist zwischen *Correnta* und *Ballo* eine *Intrata* eingeschaltet. Eine vollständig abweichende Gestaltung weist nur Nr. 3 auf. Zu Nr. 11 ist zu bemerken, daß die angehängte *Alemanda* und *Correnta* im Inhaltsverzeichnis (*Tavola*) nicht vermerkt sind; man hat sie demnach nur als ein Anhängsel zu betrachten, in dem der Komponist sozusagen noch seine Feder ausspritzte. Ähnliches wiederholt sich in den Suiten jener an Produktionskraft überreichen Zeit häufig.

Sonata da camera ist bekanntlich im 17. Jahrhundert der italienische Name für Suite. Vergleichen wir die *Sonate da camera* Rosenmüller's mit den Suiten der Studentenmusik, so ergiebt sich, daß sie in der Zusammensetzung im wesentlichen einander gleich sind. Ein bemerkenswerter Unterschied nur ist da. Der erste Satz der Suite war eine *Paduana*, die Sonaten dagegen beginnen mit einer *Sinfonia*. Diese Einführung der Sinfonie ist wichtig, da mit ihr zum ersten Mal ein freier, von der Tanzform unabhängiger Satz in die deutsche Suite eindringt.

Die *Sinfonien* sind völlig freigestaltet. Gewöhnlich werden sie durch ein langsames Tempo: schwere Akkorde, die durch viele Fermaten ganz besondere Eindringlichkeit und Gewicht erhalten, eingeleitet. Es folgt ein meist mäßig bewegter, gesangsmäßig gehaltener Satz: Der eigentliche Hauptteil des Ganzen. Daran schließt sich ein *Allegro*, in der Regel von stürmischer Bewegung. Zum Schluß wird stets der gesangsmäßig gehaltene Hauptteil Note für Note wiederholt. Dadurch beweist Rosenmüller die richtige Erkenntnis der Notwendigkeit, in der Instrumental-Musik wichtige Teile zu wiederholen. Diese hat er vor den meisten seiner Zeit-Genossen voraus. Im übrigen ist die eben beschriebene Folge kein streng eingehaltenes Schema, nur ungefähr macht es das Gerippe für die meisten Sonaten aus. Die angeführten Teile sind wohl meist die hauptsächlichsten Stützen, sie werden aber auf mannigfaltige Weise durch verschiedenartige Zwischen-Glieder miteinander zum ganzen Bau vereinigt.

Rosenmüller hat als erster die Sinfonie der Suite eingefügt. Der Verbindung von einer Sinfonie mit einer Reihe von Tänzen gab er den Namen *Sonata da camera*. Wie bekannt war damals in Italien dieser Titel allgemein gebräuchlich zur Bezeichnung der Suite. Neu jedoch auch für die *Sonata da camera* war die Einführung des »Sinfonia« benannten freien Satzes. Früher unterschied sich die *Sonata da camera* von der *Sonata da chiesa* dadurch, daß die erstere Tänze, die letztere dagegen nur freigestaltete Sätze enthielt. Durch das Vorgehen Rosenmüller's, freie Sätze und Tänze mit einander zu verbinden, wurde eine Verschmelzung beider Gattungen von Sonaten herbeigeführt. In sofern sind die Rosenmüller'schen *Sonate da camera* etwas Neues. Aus der Verschmelzung entstand die spätere Form der Kammer-Sonate, und deshalb müssen wir diese als einen entwicklungsgeschichtlich bedeutungsvollen Akt bezeichnen.

Es erübrigt noch, auf die andern Sätze einzugehen. Wir finden die gleichen Tanztypen, wie sie schon in der »Studentenmusik« enthalten waren. Bemerkenswert ist, daß Rosenmüller an der von ihm einmal für gut befundenen Zusammenstellung festhält. Neu ist nur die einige Male zwischen *Corrента* und *Ballo* eingeschobene *Intrata*. Sie ist aber nicht etwa ein von Rosenmüller neu zugeführter Typus; im Gegenteil war sie ein Hauptbestandteil der älteren Suite aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, auf den er wieder zurückgriff.

Die *Intrate* in den Kammer-Sonaten tragen alle den Vermerk: *à 5 obligati*, während alle übrigen Stücke sowohl mit fünf Instrumenten als auch bloß mit zwei Violinen und Baß gemacht werden können. Auch dadurch wird die Angehörigkeit der *Intrata* zu einer früheren Stilperiode gekennzeichnet. Die ältere deutsche Suite war stets fünfstimmig. In der »Studentenmusik« Rosenmüller's kann man schon ein Hinneigen zur Dreistimmigkeit bemerken. In den Kammer-Sonaten nun, die unter dem Einfluß der italienischen Instrumentalmusik, in der schon vor der Mitte des Jahrhunderts der dreistimmige Satz gegenüber dem fünf- und vierstimmigen entschieden bevorzugt wurde, entstanden sind, ist zwar die alte, deutsche Fünfstimmigkeit äußerlich noch aufrecht erhalten; aber nur äußerlich, da die dritte und vierte Stimme je nach Belieben gespielt oder weggelassen werden kann. Einzig die *Intrata* verlangt auch hier noch die volle Besetzung. Bei ihr, wo pompöse Klangfülle und rauschende Durchführungen den Charakter ausmachen, konnte die Fünfstimmigkeit nicht entbehrt werden.

Die übrigen Tanzstücke entsprechen in ihrer Form denjenigen der »Studentenmusik«. Von neuem hervorzuheben ist, daß sie den *Ballo* ausgenommen, wenig tanzmäßiges mehr an sich haben. Sie waren auch gar nicht auf den Tanz berechnet. Es sind vielmehr kleine Charakterstücke,

die nur noch die äußere Form und den meist heiteren und sonnigen Inhalt mit diesem gemein haben. Bewundernswert an ihnen ist die reiche, meist in weichen Linien sich bewegende Melodik. Auf diese dürfte der italienische Kanzonen-Gesang, der im 17. Jahrhundert in Folge der Erfindung des begleiteten Sologesanges lebhafte, bewußt künstlerische Pflege fand[1]), einen befruchtenden Einfluß ausgeübt haben. Durch diesen Hinweis ist auf den Vorzug der Stücke, der in Gesangsmäßigkeit und Wohllaut beruht, hingedeutet, aber ebenso auf deren Schwäche, die in dem noch wenig entwickelten, stark vom Vokalstil abhängigen Instrumentalsatze besteht. (Als Proben gebe ich in der handschriftlichen Beilage die vierte und fünfte Sonate vollständig wieder.[2]) Im Drucke verzichte ich auf weitere Beispiele, da die Sonaten für die »Denkmäler deutscher Tonkunst« in Aussicht genommen sind.)

Die für die spätere Entwicklung wichtige That Rosenmüller's war die Einfügung eines freien, von der Tanzform unabhängigen Satzes in die Suite. Sein Vorgehen fand bald Nachahmung bei den deutschen Komponisten. Schon 1669 finden wir in einem Suitenwerke des Leipziger Stadtmusikanten Pezel neben den Tänzen auch freie Sätze. Dessen vollständiger Titel lautet:

Musica
Vespertina
Lipsica
Oder
Leipzigische Abend Music
Bestehend in
Sonaten, Praeludien, Allemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden, Allebreven, Intraden, Capriccien, Branles, Gayen, Amenern, Gavotten, Montiranden, Doblen, Giquen &c.
Nach der neusten heut-tägigen Manier, mit 1. 2. 3. 4 oder 5 Stimmen zu spielen
Und zu Erquickung des Gemüths
Inventiert, Componiert
Und auff Anhalten guter Freunde zusammengetragen
Von
Johanne Pezelio.
Leipzig, in Verlegung Georg Heinrich Frommanns,
Gedruckt im Jahr 1669.

---

1) Vgl. die Sammlung *Eleganti Canzoni ed Arie Italiane del secolo XVII* von L. Torchi, Mailand, Ricordi.

2) Siehe handschriftliche Beilage Nr. IIe und f.

Auf der letzten Seite steht die Bemerkung: In Nürnberg gedruckt von Wolf Eberhard Felßecker 1669. [1])

Das Werk ist in einer längern, »Leipzig, den 2. Maj 1669«, datierten Widmungs-Vorrede, Herrn Gabriel Rudolffen, Ober-Bornmeister des Talgerichts in Hall, gewidmet. Die Stimmbücher schreiben folgende Besetzung vor: *Violino Primo*, *Violino secundo*, *Viola prima*, *Viola secunda*, *Fagotto ò Violino*, *Basso continuo*.

Für die Ausführung giebt der Komponist in der Vorrede an den günstigen Leser selbst einige Winke. Es heißt dort u. a.:

»Und zwar wird der Musickliebende vor allem ermahnet, daß er alles auff das langsamste spielen möge, ausgenommen die Präludia, Brandlen, bei welchen man sich einiger Geschwindigkeit gebrauchen mag. Hernachmals daß die erste Violin wohlbestellet werde, sintemahl der Klang dadurch mehr Annehmlichkeit gewinnen wird, wobei aber die Sonaten nicht mitgemeinet werden; auch dieses zugleich zu erinnern, daß es nicht eben nöthig, daß alle Stimen besetzet werden, maßen solches mit wenigen thunlich, wiewohl auch allhier die Sonaten auszuschließen, als welche einen völligen Besatz erfordern«.

Das Werk enthält zwölf Suiten mit im Ganzen 101 Stücken. Nachstehend eine Übersicht über Tonarten und Sätze der einzelnen Suiten:

1. C-dur: *Sonata*, *Allemande*, *Courente*, *Ballet*, *Sarabande*, *Brandl*, *Gigue*.
2. B-dur: *Sonatina*, *Praelude*, *Allemande*, *Courente*, *Sarabande*, *Ballet*, *Gigue*.
3. G-moll: *Sonatina*, *Praelude*, *Allemande*, *Courente*, *Ballet*, *Courente*, *Sarabande*, *Allabreve*, *Gigue*.
4. E-moll: *Sonata*, *Praelude*, *Allemande*, *Courente*, *Sarabande*, *Gavotte*, *Courente*, *Sarabande*, *Gigue*.
5. A-dur: *Sonata*, *Praelude*, *Allemande*, *Courente*, *Sarabande*, *Gigue*.
6. D-moll: *Sonata*, *Allemande*, *Courente*, *Sarabande*, *Gigue*.
7. G-moll: *Sonata*, *Intrade*, *Allemande*, *Courente*, *Ballet*, *Sarabande*, *Gavotte*, *Gigue*.
8. C-moll: *Sonata*, *Praelude*, *Allemande*, *Courente*, *Gavotte*, *Sarabande*, *Ballet*, *Gigue*.
9. F-dur: *Sonata*, *Praelude*, *Allemande*, *Courente*, *Ballo*, *Sarabande*, *Gigue*.
10. B-dur: *Sonata*, *Intrade*, *Allemande*, *Courente*, *Gavotte*, *Sarabande*, *Allebreve*, *Courente*, *Gigue*.
11. E-moll: *Sonata*, *Intrade*, *Allemande*, *Courente*, *Ballo*, *Sarabande*, *Gavotte*, *Gigue*.
12. A-dur: *Capricio*, *Allemande*, *Brandl*, *Gay*, *Amener*, *Ballo*, *Gavotte*, *Mondirandé*, *Doble*, *Ballo*, *Courente*, *Ballo*, *Sarabande*, *Ballo*, *Courente*, *Sarabande*, *Gigue*.

1) Vollständiges Exemplar, 6 Stimmbücher in Großqueroktav, in der Bibliothek der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich.

Die Zahl der Sätze einer Suite bewegt sich, nach dem Vorstehenden, zwischen fünf und neun. Die letzte einzig enthält siebzehn Sätze. Diese ungeheuerliche Zahl bildet aber eine Ausnahme, die sich, ähnlich wie wir es bei Rosenmüller gesehen haben, so erklärt, daß der Komponist alles noch niederschrieb, was er gerade im Kopfe hatte. In der an Erfindung überreichen Zeit dürfte dies wenigstens die naheliegendste Erklärung sein.

Die folgenden Tanzformen kommen in allen Suiten vor: *Allemande*, *Courente*, *Sarabande*, *Gigue*. Häufig finden sich *Ballet* und *Gavotte*. Die übrigen treten nur vereinzelt auf. Zweiteiligkeit ist für alle die Regel. Die *Courente* geht im Gegensatz zum früher meist üblichen Dreihalbetakt stets aus dem Dreivierteltakt. Von den seltener vorkommenden Tänzen stehen *Allebreve*, *Brandl* und *Mondirandé* im Viervierteltakt, *Gay* und *Amenèr* im Dreihalbetakt.

Von freien Sätzen finden wir: *Sonata*, *Sonatina*, *Praelude*, *Capriccio*. Die Pezel'sche *Sonate* oder *Sonatina* nimmt in der Suite die gleiche Stellung ein wie die *Sinfonia* Rosenmüller's. Sie setzt sich, ähnlich wie die letztere, aus mehreren, aneinander gereihten Sätzchen verschiedener Taktart zusammen. Während aber die Rosenmüller'schen Sinfonien nach einem gewissen, wenn auch sehr frei gehandhabten Schema, das seine Entstehung einem tiefer liegenden künstlerischen Plane verdankt, gearbeitet sind, läßt sich bei Pezel ein solches nicht erkennen. Charakteristisch für alle Sonaten Pezel's ist nur: erstens das Vorherrschen des Tempo *Adagio*, — eine andere Bezeichnung, nämlich *Allegro* kommt nur zweimal, in Nr. 1 und Nr. 68 des Originals vor — und zweitens das Bestreben, die einzelnen Sätzchen durch verschiedene Taktarten mit einander kontrastieren zu lassen. Äußerlich betrachtet schon machen sie den Eindruck willkürlichen Aufbaus, und damit geht Hand in Hand Mangel an innerer Einheitlichkeit. Zwischen den verschiedenen Teilen einer Sonate herrscht kein deutlich erkennbarer Zusammenhang; sie sind nur lose und ohne innere Notwendigkeit aneinandergereiht. Es finden sich wohl bedeutende Ansätze, sie verbinden sich aber nicht zu einem einheitlichen Ganzen. Als Beispiel gebe ich in der handschriftlichen Beilage[1]) die im Original mit Nr. 24 bezeichnete *Sonata*. Kräftige Klangwirkung übt das eröffnende *Adagio* im C-Takt. Der zweite Teil ist eine Variation des ersten im $^3/_2$ Takt. Nach einem kurzen überleitenden *Adagio* C folgt ein Teil im Dreihalbetakt, der anfänglich, mehr als alle übrigen, melodisch homophon gehalten ist, nachher aber in eine belebte Viertelbewegung mit Nachahmungen in den verschiedenen Stimmen übergeht. Der letzte Teil endlich steht wiederum im C-Takt, die Bewegung wird durch Achtel- und Sechzehntelnoten noch bedeutend gesteigert. Das eigentliche Gestaltungs-Prinzip ist also, wie aus dieser Analyse hervorgeht, das des

1) Nr. III a.

Gegensatzes. Es fehlt aber eben, wie oben betont, eine höhere die Gegensätze verbindende Einheitlichkeit, die zu einer vollständig befriedigenden Wirkung des Ganzen notwendig wäre. Wenn die eben beschriebene als Typus der Pezel'schen Sonaten gelten darf, so nimmt dagegen die zweite in der handschriftlichen Beilage[1]) mitgeteilte — es ist Nr. 33 im Original — eine Ausnahmestellung ein. Sie zeichnet sich, ganz im Gegensatz zu allen übrigen, durch einheitliche Gestaltung aus. Sie zerfällt in drei Teile, wobei der dritte ähnlich wie im modernen Sonatensatz dem ersten Teil entspricht. Wenn in allen Sonaten die Gegensätzlichkeit geradezu das Gestaltungs-Prinzip ausmacht, so ist hier Gegensätzlichkeit zwischen den einzelnen Teilen fast ganz vermieden. Sie stehen alle in der gleichen Taktart ($^3/_4$), und auch die Themen sind einander durchgehends sehr ähnlich. Einen wirksamen Gegensatz bringt der Komponist nur innerhalb des ersten und dritten Teiles selbst an, indem er gegen langgehaltene Noten bewegte Motive spielen läßt: ein Gestaltungs-Prinzip, das bekanntlich Händel später viel und wirksam angewendet hat. Im Ganzen jedoch wirkt die Sonate, die etwas vom Charakter eines Pastorale an sich hat, monoton, eben weil die einzelnen Teile nicht mit einander kontrastieren; wegen der Dreiteiligkeit und der Wiederholung mit stellenweiser Veränderung des ersten Teils im dritten, d. h. weil sie die moderne Form des Sonatensatzes gewissermaßen vorausnimmt, ist sie aber ein bemerkenswertes Stück.

Eine neue Gattung freier Sätze bringt Pezel mit dem *Praelude* in die Suite. Seine Praeludien sind kurze, aus nur einem Teil bestehende Stücke in raschem Tempo, in denen ein kurzes Motiv in den verschiedenen Stimmen durchgeführt wird. Das *Capriccio*, ebenfalls ein von Pezel eingeführter freier Satz, zeichnet sich durch schnelle Figuren und Läufe aus.

In den Tanzstücken knüpft Pezel meist enger als Rosenmüller an die ältere deutsche Suite an. Es zeigt sich das namentlich in dem häufigen Vorkommen der Variation ein und desselben Themas in zwei oder mehr Sätzen einer Suite. In der Regel tritt diese bei *Allemande* und *Courente* auf, was noch an den alten deutschen Tanz erinnert, dem auf den ersten Teil im Viertakt stets ein Nachtanz mit gleichem Thema im Dreitakt folgte. Zuweilen wird bei Pezel auch noch ein weiterer Satz mit dem vorausgegangenen durch die Variation thematisch verbunden. Er steht auch dadurch der alten Suite näher als Rosenmüller, daß er fast durchgehends trotz des beigefügten *Basso continuo* einen Satz für fünf reale Stimmen schreibt. Die Freiheit der melodischen Erfindung wird dadurch etwas beschränkt, dafür besitzen aber seine Stücke auch den der alten Suite besonders eignenden Vorzug der selbständigen Melodieführung jeder einzelnen Stimme. Hinter ihr stehen sie aber wieder etwas zurück, dadurch daß die einzelnen Tanz-Typen nicht mehr so scharf ausgeprägt

1) Nr. III b.

sind und leicht verwischt erscheinen. Im übrigen sind die Pezel'schen Tanzstücke ansprechend und gefällig; sie »empfehlen sich besonders durch Schlichtheit des Ausdrucks« wie Hermann Kretzschmar [1]) mit Recht von ihnen sagt. [2])

Im Anschluß an die »Leipzigische Abend-Music« erwähne ich hier ein weiteres Werk Pezel's, dessen vollständiger Titel lautet:

Hora Dezima
Musicorum Lipsiensium
Oder
Musicalische Arbeit
zum Abblasen
Um 10 Uhr Vormittage in Leipzig
Bestehend
In 40 Sonaten mit 5 Stimmen
als 2 Cornetten und 3 Trombonen
inventirt, componirt
und
auff Anhalten vieler guten Freunde
herausgegeben
von
Johanne Pezelio.
Leipzig.
In Verlegung Georg Heinrich Frommanns.
Druckts Johan Köler
Im Jahr 1670.[3])

Die auf dem Titel angegebene Besetzung von 2 Cornetten und 3 Trombonen kann auch laut Stimmbücher durch zwei Violinen, zwei Violen und Violone ersetzt werden. Eine Generalbaß-Stimme ist nicht vorhanden, die Ausführung hat ohne ein Akkord-Instrument zu geschehen.

Die *Hora Dezima* ist dem Rat der Stadt Leipzig zugeeignet. Aus der längeren Widmungsanrede entnehme ich Folgendes:

1) H. Kretzschmar, Führer d. d. Concertsaal. I. 1, S. 19, 3. Auflage Leipzig 1898.

2) Beispiele siehe in der handschriftlichen Beilage unter Nr. III b, wo die fünfte Suite in *A-dur* vollständig mitgeteilt ist. Im fortlaufend numerierten Original tragen die Stücke die Bezeichnung 33 bis 38. Da Pezel für die »Denkmäler« bestimmt in Aussicht genommen ist, verzichte ich im Druck vollständig auf Beispiele.

3) Vollständiges Exemplar, 5 Stimmbücher in Folio, auf der Bibliothek der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich.

»Und wenn nun alle dero Anordnungen (eben des Rats) sehr löblich und preisbar sein, so verdienet doch dieses vor andern unsterblichen Ruhm, daß Ihre Republik auf die rechte selig machende Religion sich stützet, und nichts aus christlichem Eifer unterläßt, was Gottes des Allerhöchsten Ehre, die doch in allen der Endzweck sein soll, befördern kann; wohin denn sonder Zweifel auch diese Verordnung ihr Absehen hat, daß von ihrem Rathaus herunter um 10 Uhr von denen Rats Musicis ein Abblasen mit Posaunen und Zincken muß verrichtet werden«.

Die Sonaten sind also zu dem bestimmten Zweck des Abblasens von der Zinne des Rathauses aus geschrieben worden. Es sind deren vierzig. Sie bestehen meist aus zwei, ausnahmsweise aus drei Teilen. Der Schlußteil, der vom vorhergegangenen thematisch stets verschieden, bringt meistens Durchführungen in Nachahmungen oder enthält sonst eine wirksame Steigerung.

Ihren Zweck müssen die Sonaten vorzüglich erfüllt haben. Auf einfache leicht faßliche Motive aufgebaut, sind sie zudem in ihrer realen Fünfstimmigkeit von einer Klangkraft sonder gleichen. Sie würden es verdienen, heute wieder zu ähnlichen Zwecken verwendet zu werden, umsomehr als diese Gattung von Musik ausgestorben ist.

Vergleichen wir diese Sonaten mit den Sonaten der Suiten von Pezel, so ergiebt sich eine leicht erkennbare Verschiedenheit. Die letztern sind oder nähern sich wenigstens der Kammer-Musik und haben ihre Vorgänger in den italienischen Sonaten für Streichinstrumente; die erstern dagegen sind auf das Abblasen im Freien berechnet, und ihr Ursprung ist auf die Gabrieli'sche Kirchen-Sonate zurückzuführen[1]). Solche Nachkömmlinge der Gabrieli'schen Orchester-Musik finden sich noch bis zur Zeit Bach's[2]).

Die Sonaten dieser Art sind von den Kammer-Sonaten genau zu unterscheiden. Sie stehen vollständig außerhalb der Entwicklung der letztern, wenn man sie auch ganz gleich wie die Kammer-Sonaten kurzweg Sonaten nannte. Es gilt also auch hier, wie in der ältern Musikgeschichte häufig, das Wesen von einander zu unterscheiden, da die Namen für Verschiedenartiges gleich lauten.

Nach dem Erscheinen der Werke von Rosenmüller und Pezel werden in der unmittelbar folgenden Zeit freie Sätze ein regelmäßiger Bestandteil der deutschen Suite. Ich lasse hier zunächst die Besprechung eines Werkes von Hieronymus Kradenthaller[3]) folgen. Der vollständige Titel lautet:

---

1) Vgl. Kretzschmar, a. a. O., I, 1, S. 9.

2) Beispiele siehe in der handschriftlichen Beilage unter Nr. IV, a, b, c, d.

3) W. C. Printz, (Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst Dresden 1790) führt unter den neueren und berühmteren Komponisten dieses Jahrhunderts auch »Hieronymus Gradenthaler, Organist in Regenspurg« auf, womit ohne Zweifel Kradenthaller gemeint ist. — J. Zahn (Die Melodien d. deutsch. evang. Kirchenlieder, Bd. V, Gütersloh 1892, S. 434) giebt folgende Notizen: Gradenthaler (oder

Deliciarum

M u s i c a l i u m

Erster Theil

à 4 Viol.

Von Sonatinen, Arien, Sarabanden

und Giquen

allen Musicfreunden zur Delectation

verfertiget von

Hieronymo Kradenthaller, Musico

und Organisten in Regenspurg.

Nürnberg,

Gedruckt und verlegt durch Wolf Eberhard

Felsseckern im Jahr Christi 1675.[1])

Die Stimmbücher schreiben folgende Besetzung vor: *Violino I und II, Violon, Cembalo.* Bemerkenswert ist, daß hier zum ersten Mal zur Ausführung des Continuo das Cembalo verlangt wird; ferner daß deutlich Streichinstrumente gefordert werden und die Besetzung durch Blasinstrumente ausgeschlossen ist. Beides spricht dafür, daß die Suite hier vollständig zur Kammer-Musik geworden ist. Dieses bestätigt auch die Widmung. Der vorliegende erste Teil ist Herrn Philipp Wilhelm Fleischbein, Mitglied des »Hochlöblichen Aeltern und vornehmern musicalischen Collegij« in Frankfurt a. M. und der zweite, auf den ich weiter unten noch zu sprechen kommen werde, dem genannten Kollegium in Gesamtheit zugeeignet.

Der erste Teil enthält neun Suiten. Ich verzeichne nachstehend den Inhalt übersichtlich:

I. D-moll:	*Sonatina*,	*Aria*,	*Sarabanda*,	*Aria*,	*Gique.*
II. F-dur:	»	»	»	»	»
III. G-moll:	»	*Balleto*	»	»	»
IV. C-dur:	»	*Aria*	»	»	»
V. A-moll:	»	»	»	»	»
VI. E-moll:	»	*Allemande*	»	»	»
VII. D-dur:	»	*Aria*	»	»	»
VIII. G-dur:	»	*Ballo*	»	»	»
IX. B-dur:	*Bransle*,	*Gay*,	*Amener*,	*Gavotte*,	*Courante*, *Sarabande.*

Kradenthaler) H., geb. 27. Dez. 1637 in Regensburg, der Sohn von Augustin Kr., Bürgers und Organisten zu St. Oßwald, von seinem Vater in der Musik unterrichtet, war Vormundsassessor und Organist zur neuen Pfarr in Regensburg, gest. daselbst 22. Juli 1700. — Verzeichnis der Werke bei Gerber, N. Lex. 1812.

1) Vollständiges Exemplar, 5 Stimmbücher in Großqueroktav, in der Bibliothek der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich.

Ein Jahr später als der erste Teil erschien der

Deliciarum
M u s i c a l i u m
Anderer Theil
à 4 Viol.
Von Sonatinen, Arien, Sarabanden
und Giquen von sonderlichen Inventionen und Manier ... M.D.C.LXXVI.[1])

Die Besetzung ist die gleiche wie beim ersten Teil. Nachstehend die Inhaltsübersicht:

I. D-moll: *Sonatina, Aria, Sarabande, Aria, Gique.*
II. F-dur: *Sonatina, Ballo, Aria, Gagliarda, Aria, Trezza, Aria.*
III. C-dur: *Sonatina, Ballo, Sarabande, Aria, Gique, Aria.*
IV. G-moll: *Allemande, Sarabande, Gavotte, Gique, Aria.*
V. B-dur: *Sonatina, Aria, Sarabande, Aria, Gique, Adagio.*
VI. A-dur: *Sonatina, Aria, Sarabande, Aria, Gique, Adagio.*
VII. E-moll: *Sonatina, Allemande, Sarabande, Aria, Gagliarda, Aria.*
VIII. D-dur: *Sonatina, Balleto, Sarabande, Aria, Gique, Aria, Sarabande.*
IX. H-moll: *Sonatina, Aria, Sarabande, Aria, Gique.*
X. G-dur: *Sonatina, Bransle, Gay, Amener, Gavotte, Courante, Sarabande.*
XI. C-moll: *Sonatina, Ballo, Trezza, Aria, Sarabande, Aria, Gique.*
XII. Es-dur: *Sonatina, Aria.*

Als den Typus der Suite bei Kradenthaller kann man bezeichnen die Folge von: *Sonatina, Aria, Sarabande, Aria, Gique.* Die Sonatinen sind kurze, nur aus einem Teil bestehende Stücke verschiedenen Charakters. Die bei Kradenthaller neu vorkommende *Aria* steht stets im ¢-Takt und besteht aus zwei Teilen; ihrem Namen entspricht sie durch gesangsmäßigen Charakter. Wie diese Stücke, sind auch alle Tänze sehr kurz gehalten und bestehen meist aus nur zehn bis sechzehn Takten.

Schon daß der Komponist nur Sonatinen und keine Sonaten bringt, ist bezeichnend für den Charakter seines Werkes. Dieser ist nicht auf das Große gerichtet, sondern das Werk will nur leichte Unterhaltungs-Musik und anregenden Stoff für Lernende bieten. So sagt Kradenthaller in der Vorrede zum ersten Teil selbst, er habe die in den Druck gegebenen Stücke »aus sonderbarer Liebs-Neigung und Affection seinen Scholarn zu fernerer Lust und Freud zur Music verfertiget«, und weiter: »Sind zwar vonhero viel und unterschiedliche musicalische Sachen von

1) Vollständiges Exemplar, fünf Stimmbücher in Großqueroktav, in der Bibliothek der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich.

wackern und trefflichen Meistern an allen Orten genugsam heraus, denen diese meine *Deliciae Musicales* lange nicht gleichen werden, und ist nicht dahin gemeinet, denen Virtuosen etwas vorzuschreiben, sondern welchen es beliebig zur *Delectation* zu gebrauchen«. Den Zweck der Unterhaltung werden denn die kleinen, meist gefälligen Stücke auch gut erfüllt haben; irgend welche höhere Bedeutung können sie aber, eben wegen ihrer Kleinheit, nicht beanspruchen.[1])

Zehn Jahre später als die *Deliciae musicales* von Kradenthaller erschien ein Werk von Jakob Scheiffelhut,[2]) das ebenfalls in die durch Rosenmüller eröffnete Reihe von Suiten-Kompositionen gehört. Der vollständige Titel lautet:

Lieblicher
Frühlings-Anfang,
oder
Musicalischer Seyten-Klang
Welcher unter des Auges anmuthiger Blumenschau,
dess Geruches empfindender Balsam-Dufft, auch dem
Gehör, in Präludien, Allemanden, Couranten, Ballo, Sarabanden
Arien und Giquen, annehmlichen fället,
herausgegeben
von
Jacob Scheiffelhut,
Musico Annaeano
in Augspurg.
Gedruckt und verlegt durch Jacob Koppmayer, Burgern
und Buchdruckern daselbsten, Anno 1685.[3])

Die Stimmbücher verlangen folgende Besetzung: *Violino I und II, Viola di Braccio, Bassus Viola, Bassus continuus.* Das Werk enthält acht Suiten in den Tonarten: *D-moll, H-moll, E-dur, A-moll, F-moll, C-dur, Es-dur, Fis-moll.* Sie haben alle ohne Ausnahme die gleiche, in

1) Als Beispiele gebe ich in der handschriftlichen Beilage unter Nr. V a, b, c, d zwei Sonatinen, eine *Aria* und eine *Trexxa* wieder.

2) Aus dem Lebenslauf Scheiffelhut's ist nichts bekannt. Printz und Walther erwähnen ihn unter dem verstümmelten Namen »Schweiffelhut«, Gerber (Lexikon der Tonkünstler 1792) verbessert dies und vervollständigt das bei Walther gegebene Verzeichnis der Werke.

3) Vollständiges Exemplar fünf Stimmbücher in Großqueroktav, in der Bibliothek der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich.

dem Titel schon angedeutete Zusammensetzung von *Praeludium*, *Allemande*, *Courant*, *Ballo*, *Saraband*, Aria, Gique.

Folgende Vorrede »An den Music-Liebenden« ist beachtenswert:

Großgünstiger geliebter Musikfreund, Ich übergebe hiermit demselben mein versprochenes viertes Musicalisches Werk, freundlich bittende, solches ihme beßtermaßen laßen recomendieret zu seyn, worbey wohlmeinend erinnern, daß die Praeludien, Allemanden, Sarabanden und Arien, in einem langsamen, die Couranten aber und absonderlich die Ballo, welche den Strich durch das ¢ haben, wie auch die Giquen in einem geschwinden Takt zu streichen seyn, die Viola di Braccio kann wol im Nothfall, in den Allemanden, Couranten, Ballo, Sarabanden und Arien ausgelassen werden u. s. w.

Ähnlich wie Rosenmüller hält Scheiffelhut an einem bestimmten, von ihm selbst geschaffenen Typus der Suite fest, und zwar sind seine Stücke so geordnet, daß der geraden Taktart regelmäßig die ungerade folgt.

Seine Präludien entsprechen ziemlich genau, nicht den Präludien von Pezel, sondern den Sonaten oder Sinfonien der vorgenannten Komponisten. Sie sind aus drei bis vier Teilen verschiedener Taktart und verschiedenen Tempos zusammengesetzt. Die einzelnen Teile zeichnen sich aus durch Einheitlichkeit im melodischen Aufbau. Sie selbst stehen wieder in einem stets leicht erkennbaren inneren Zusammenhang. Ein solcher war deshalb schon leichter zu erzielen, weil es der Teile nie zu viel, sondern, wie gesagt, immer nur drei bis höchstens vier sind. Besonders hervorhebenswert ist die Harmonik, die sich im modernen Sinne bedeutend höher entwickelt zeigt, als bei all' den oben genannten Komponisten. Das Gefühl für die Verwandtschaft der Akkorde zeigt sich hier weit besser ausgebildet, und durch geeignete Vorhalte und Sequenzen von Septimen-Harmonien sind sie in einen engen Zusammenhang zu einander gebracht. Die Kadenzierungen sind die modernen. In seiner Harmonie erinnert Scheiffelhut schon vielfach an J. S. Bach.

Als Beispiel beschreibe ich das *Praeludium* in *H-moll.* (Notenbeilage No. 4.)[1]). Es wird eröffnet durch einen mit *Vivace* überschriebenen Satz im $^3/_2$ Takt. Bemerkenswert ist, wie das erste Thema, das in den ersten fünf Takten enthalten ist, unmittelbar darauf folgend in der parallelen Durtonart (*D-dur*) wiederholt wird. Es folgt ein durch erhöhte Lebhaftigkeit gegen das erste kontrastierendes Thema, das sich bis zu dem auf der Dominante gebildeten Schluß des Teiles fortspinnt. Ein paar Takte *Adagio* leiten zu einem mit *Lente* bezeichneten Teil über. Hier wird ein chromatisches Motiv von eigentümlich scharfem Ausdruck durchgeführt. Nach abermaligem Schluß auf der Dominante setzt nach einer Generalpause die erste Violine allein mit einem rezitativartigen Motiv

1) Handschriftliche Beilage Nr. VIb.

ein, das dann wiederholt durch alle Stimmen geht bis zu dem breit, plagal gebildeten Schluß des Ganzen.

Wie dieses sind auch die übrigen Präludien bedeutende Stücke. Es macht sich in ihnen ein ähnliches kräftiges Streben nach Ausdruck geltend, wie in den Sinfonien Rosenmüller's. Dabei verfügt Scheiffelhut bereits über eine höher ausgebildete Technik. Wenn er für die Ausführung auch noch keine großen Schwierigkeiten bringt, so sind seine Themen doch schon instrumental erfunden.

Des Fortschrittes in der Harmonik habe ich schon Erwähnung gethan, dieser macht sich denn auch in den übrigen Stücken der Suiten geltend. Der Komponist verbindet auch in ihnen mit bedeutender melodischer Erfindung gediegene Harmonie und kunstvollen, polyphonen Satz. Diese Eigenschaften sichern seinen Suiten, die zudem alle einheitlichen Charakter zeigen, auch heute noch bedeutenden künstlerischen Wert.[1])

Zwischen den Tänzen finden wir bei Scheiffelhut wie bei Kradenthaller die *Aria*. Dieser freie, einem Gesangsstück nachgebildete Satz besteht aus nur einem Teil. Sein Vorkommen dürfte auf französischen Einfluß zurückzuführen sein. Bekanntlich gewann bald nach dem Erscheinen des »Lieblichen Frühlingsanfang«, d. h. dem Jahre 1685, Frankreich die Vorherrschaft in der Suiten-Komposition. Das Vorkommen der »Aria« wie aber namentlich auch der schon besser entwickelte instrumentale Stil bei Scheiffelhut lassen vermuten, daß er die französische Kompositionsweise schon gekannt habe. Er ließ sich aber nicht wie spätere Komponisten vollständig von ihr gefangen nehmen, sondern nur leicht beeinflussen und beharrte im Wesentlichen bei der Art der deutschen Suite.

II.

Bevor wir auf die am Schlusse des vorstehenden Abschnittes bereits erwähnte Suite im französischen Stil eingehen, verfolgen wir hier zunächst noch andere von der Suite abseits liegende Bahnen. Die Gattung von freien Sätzen, die wir unter den verschiedenen Namen von Sinfonien, Sonaten und Präludien bei Rosenmüller, Pezel, Kradenthaller und Scheiffelhut kennen gelernt haben, löst sich bald nach ihrem Eindringen in die deutsche Suite von dieser wieder ab und tritt unter dem Namen *Sonate* selbständig auf. Rosenmüller, der den freien Satz in die Suite gebracht hatte, war auch einer der ersten unter den deutschen

1) Als Beispiele gebe ich in der handschriftlichen Beilage das erste *Praeludium* in *D-moll*, die vollständige *Suite* in *H-moll* und das *Praeludium* in *C-moll* unter Nr. VIa, b, c.

Komponisten, der selbständige Sonaten veröffentlichte. Der vollständige Titel des Werkes, womit dies geschah, lautet:

Sonate
à 2. 3. 4 è 5 Stromenti, da Arco & Altri
Consacrate All' Altezza Serenissima
Di
Antonio
Ulrico
Duca di Brunsvich
E Luneburgo
&c.
Da
Giovanni Rosenmiller
à Norimberga
Appresso Gli Heredi Del Negozio
Librario di Christoforo Endter. [1])

Die Widmung trägt das Datum: Venezia, 31. Marzo 1682.

Die Besetzung ist im Inhaltsverzeichnis folgendermaßen vorgeschrieben: *Sonate* Nr. 1 und 2: 2 Violinen, Nr. 3: 2 Violinen und Fagott, Nr. 4, 5, 6: 2 Violinen und Viola, Nr. 7, 8: 2 Violinen, Violetta und Viola, Nr. 9, 10, 11, 12: 2 Violinen, 2 Violetten und Viola. Außerdem kommt überall der Basso continuo dazu; die Viola kann überall auch durch Fagott ersetzt werden. Es sind zwölf Sonaten. Nachstehend die Inhalts-Übersicht: [2])

I. G-moll: *Adagio, Allegro, Adagio, Prestissimo, Adagio.*
II. E-moll: *Grave, Allegro, Adagio, Allegro, Adagio, Largo, Adagio, Adagio, Largo.*
III. D-moll: [*Allegro*] [3]), *Adagio*, [*Allegro*].
IV. C-dur: *Presto, Adagio, Adagio, Presto, Adagio, Presto.*
V. G-moll: *Grave, Largo, Adagio, Presto, Adagio, Adagio.*
VI. F-dur: *Largo, Adagio, Allegro, Allegro, Adagio, Allegro.*
VII. D-moll: *Largo, Prestissimo, Adagio, Allegro, Adagio.*
VIII. G-moll: *Grave, Allegro, Adagio, Allegro, Adagio, Allegro, Adagio, Allegro.*
IX. D-dur: *Grave, Allegro, Adagio-Presto, Adagio, Largo, Presto.*

1) Vollständiges Exemplar, 6 Stimmbücher in Fol., in der Kgl. Bibl. in Berlin.
2) Die Wiederholung eines Teils ist durch gesperrten Druck der sich entsprechenden Teile angedeutet.
3) Die Bezeichnung *Allegro* fehlt.

X. F-dur: *Allegro*, *Adagio*, *Adagio*, *Allegro*, *Adagio-Allegro*, *Adagio*, *Allegro-Allegro.*

XI. A-dur: *Adagio*, *Allegro*, *Adagio*, *Allegro*, *Adagio*, *Adagio-Presto*, *Adagio*, *Presto*, *Adagio*, *Presto*, *Adagio Adagio-Presto.*

XII. D-moll: *Grave*, *presto*, *Adagio*, *Largo*, *Adagio*, *Presto.*

Aus der Übersicht ersieht man, daß die Sonaten im Aufbau völlig frei behandelt sind. Selbst die Wiederholung eines Teiles, die in den Sinfonien der Kammer-Sonaten regelmäßig angewandt wurde, kommt hier nur noch vereinzelt vor. Im Übrigen sind sie mit jenen Sinfonien nahe verwandt. Das Charakteristische für beide ist das Streben nach individuellem Ausdruck. Äußerlich zeigt es sich auch in den Sonaten durch viele Fermaten, Generalpausen, häufige und starke Tempo-Wechsel, recitativartige Stellen und dergleichen mehr. Ein Unterschied zwischen Sonaten und Sinfonien jedoch besteht darin, daß die ersteren länger sind und häufig thematische Arbeit bringen. Namentlich die *Allegro*-Teile sind häufig als Fugen gestaltet. Dieses dürfte hauptsächlich dem stärker als früher wirkenden Einfluß der Italiener zuzuschreiben sein; insbesondere ist hier Legrenzi als Vorbild zu nennen. Die größere Ausdehnung der Sonaten gereicht ihnen im Ganzen nicht zum Vorteil; sie verlieren dadurch oft die Einheitlichkeit und machen einen mosaikartigen Eindruck. Im Einzelnen aber enthalten sie viel Bedeutendes. Sie bringen oft Tonbilder, die durch ihre realistische Kraft packen oder dann wieder solche, die durch zarte Anmut gefallen. In den letzteren herrscht meistens eine süßlich weiche Stimmung vor. Man sehe z. B. die in der Beilage mitgeteilte zweite Sonate[1]). Die Einleitung nimmt durch scharfe Kontraste die Aufmerksamkeit schnell gefangen. Langgehaltene, volle Akkorde sind sehr wirkungsvoll lebhaften Terzen-Passagen der beiden Violinen, die über einem leeren *E* des Basses (*Tasto solo*) gleichsam in der Luft flattern, gegenübergestellt. Man erwartet etwas Bedeutendes — mit dem breit in Fugenform ausgeführten *Largo* tritt es ein. Das Thema ist durch das lange Ruhen auf ein und demselben Ton schwer und düster; eigenartig und grell wirkt der rasche Wechsel von Dur und Moll. Der Kontrapunkt wiederholt fortwährend ein und dieselbe rasche Figur,[2]) die Leben in das Ganze bringt und zum Schluß zu einer wirkungsvollen Steigerung ausgebeutet wird. Zu dem ernsten, fast zauberisch geheimnisvollen *Largo* bilden die zwei folgenden *Adagio*-Teile einen freundlichen Gegensatz. Es sind liebliche Zwiegesänge der beiden Violinen; im ersten konzertieren sie, Takt für Takt mit einander

1) Handschriftliche Beilage Nr. VII b.

2) Es ist rhythmisch die gleiche, wie im ersten Satz von Beethoven's *C-moll*-Sinfonie.

abwechselnd, im zweiten spielt die eine bald eine gesangsvolle Melodie, bald umkost sie, wenn die andere die Melodie übernimmt, diese mit einer weichen Figur. Nach einer kurzen, aber eigenartigen Überleitung wird das ernste *Largo* zum Schluß wiederholt. Man könnte die Sonate mit ihrem reichen Stimmungs- und Farbenwechsel romantisch nennen; jedenfalls ist sie bedeutend.

Mit der eben besprochenen ihrem Charakter nach verwandt ist die siebente Sonate.[1]) Von großer technischer Kühnheit ist der erste Teil: eine lange Fuge über ein chromatisches Motiv von nur sieben Noten, das mannigfaltig in engen Nachahmungen durchgeführt wird. Als scharfer Gegensatz folgt darauf ein stürmisches *Presto*. Den Hauptteil dieser Sonate macht ein gesangsmäßiges *Adagio* aus, das mit einer Echo-Stelle abschließt. Ein Gegenstück zu der Anfangsfuge dieser Sonate findet sich im ersten fugierten Teil der fünften Sonate.[2]) Im Ganzen einfacher und natürlicher giebt sich die erste Sonate.[3]) Deren *Adagio* ist ausgezeichnet durch die in großen, geschwungenen Linien gehaltene Melodie. Wie mannigfaltig Rosenmüller sich seine Formen zu schaffen wußte, ersieht man aus dem von den übrigen abweichenden Anfang der elften Sonate,[4]) der für sich allein in seiner scharfen Gliederung, seinem planvollen Steigern und wieder Fallenlassen ein Meisterstück ist.

Der schon zitierte Biograph Rosenmüller's, Horneffer,[5]) nennt die Sonaten Kirchen-Sonaten. Diese Bezeichnung ist leicht mißverständlich. Wohl war es zu jener Zeit in Italien üblich, Instrumentalwerke ohne Tänze *Sonate da chiesa* zu nennen. Da es aber der musikalische Gehalt der Sonaten verbietet, sie mit dem Gotteshaus in Zusammenhang zu bringen, so vermeidet man besser den Namen Kirchen-Sonaten. Ich sehe in ihnen vielmehr den Anfang der deutschen Kammer-Sonate, die bald nachher, wenn auch in etwas abweichender Form, eifrig kultiviert wurde.

Noch vor Rosenmüller war der Österreicher Heinrich G. F. Biber als, soviel bis jetzt bekannt, erster unter den deutschen Komponisten mit selbständigen, keine Tänze enthaltenden Sonaten hervorgetreten. 1681 veröffentlichte er Sonaten für eine Solo-Violine mit Begleitung des Basso continuo. Diese sind kürzlich von Guido Adler neu herausgegeben worden.[6]) Sie beruhen auf anderen Grundlagen als die Sonaten Rosenmüller's, wie man schon aus der Besetzung für eine Violine allein

1) Handschriftliche Beilage Nr. VII c.
2) Handschriftliche Beilage Nr. VII d.
3) Handschriftliche Beilage Nr. VII a.
4) Handschriftliche Beilage Nr. VII e.
5) A. a. O., S. 114.
6) Denkm. der Tonkunst in Österreich V. Band, 2. Teil, Wien 1898.

entnehmen kann. Noch deutlicher ergiebt sich das aus dem Notentext. Aus diesem ersieht man sofort, daß sie ein Virtuos geschrieben hat, der seine Kunstfertigkeit auf der Violine zur Verwertung bringen wollte. Dem entsprechend geht die instrumentale Technik weit über das hinaus, was wir bis jetzt kennen gelernt haben. Das der Violine entsprechende Passagenwerk ist reich entwickelt, so reich, daß dessen Ausführung auch heute noch bedeutende Schwierigkeiten bietet. Hier tritt zum ersten Male in der deutschen Instrumentalmusik ein vollständig entwickelter instrumentaler Stil auf. Dadurch sind die Sonaten historisch sehr bedeutsam. Da sie jedoch in der Zeit in Deutschland eine ziemlich vereinzelte Stellung einnehmen und Adler sie in der Einleitung zu seiner Ausgabe ausführlich besprochen hat, so gehe ich hier nicht weiter auf sie ein.

Im Gegensatz zu den eben genannten Solo-Sonaten sind die Sonaten eines anderen Werkes von Biber mit den vorerwähnten Rosenmüller's nahe verwandt. Der vollständige Titel lautet:

Fidicinium
S a c r o - P r o f a n u m
Tàm Choro, quàm Foro
Pluribus Fidibus concinatum
& concini aptum
Sub Auspiciis
Celsissimi Ac Reverendissimi Principis
Ac Domini Domini
Maximiliani
Gandolphi
Ex S. R. Prin
cipis ac Germaniae Primatis E. c.
Domini Domini Sui Clementissimi.
Ab Authore
Henrico J. F. Biber, *Capellae Vice-*
Magistro Ejusdem Celsissimi.
Sumtibus Authoris,
Apud Wolfgangum Mauritium Endterum.
Bibliopol. Norimbergens.[1])

1) Vollständiges Exemplar, 6 Stimmbücher in Folio, in der Bibl. der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich.

Das Werk trägt kein Datum, es muß aber in der Zeit zwischen 1680 und 1684 erschienen sein, wie sich aus Folgendem ergiebt. Es ist ihm das gleiche Bildnis beigegeben, das in den Violin-Sonaten von 1681 enthalten ist. Nach einer beigefügten Bemerkung stellt dieses den Komponisten in seinem 36. Lebensjahr dar. Da er 1644 geboren wurde, kann es nicht vor 1680 entstanden sein. Somit kann das *Fidicinium* auch nicht vor diesem Zeitpunkt erschienen sein; aber auch nicht nach 1684, da Biber 1684 am 6. März zum Kapellmeister ernannt wurde,[1]) er sich aber auf unserem Werke Vice-Capellmeister nennt, was er 1679 geworden war. Dieses muß also zwischen 1680 und 1684 erschienen sein, wahrscheinlich ist es nach den Violin-Sonaten von 1681 herausgekommen.

Das *Fidicinium* enthält zwölf Sonaten. Davon sind sechs *à 5*: 2 Violinen, 2 Violen und Violone und sechs *à 4*: 1 Violine, 2 Violen und Violone. Hinzu kommt überall der Basso continuo. Nachstehend eine Inhalts-Übersicht:

I. H-moll: *Allegro*, *Adagio*, *Allegro*, *adagio*, *allegro*, *adagio*, *Grave*, *adagio*.
II. F-dur: *Allegro*, *Allegro*, *Adagio*.
III. D-moll: *Grave*, *Allegro*, *presto*, *adagio*, *presto*, *adagio*.
IV. G-moll: *Alla breve adagio*, *Alla breve*.
V. C-dur: *Allegro*, *Grave*, *allegro*.
VI. A-moll: (Ersten drei Teile nur *forte* und *piano* Bezeichnungen, dann) *fort presto*, *fort adagio*, *fort allegro*.
VII. D-dur: *piano*, *presto fort*, *allegro presto*.
VIII. B-dur: *Allegro*, *presto*, *adagio*.
IX. G-dur: (ersten drei Teile ohne Bezeichnung, dann) *adagio*, *presto*.
X. E-dur: *Allegro*, *adagio*, *presto*, *adagio*.
XI. C-moll: [*adagio*] *più presto*, *adagio*, *allegro*, *adagio*.
XII. A-dur: *Allegro*, *adagio*, *allegro*.

Auch diese Sonaten sind im Aufbau völlig frei behandelt. Die erste in *H-moll*[2]) ist so gebildet, daß ein Hauptteil (*adagio*) im Verlauf des Ganzen mehrmals, zuweilen rhythmisch etwas verändert und einmal in der parallelen Dur-Tonart, wiederkehrt. Diese der älteren Chor-Komposition entlehnte Form wird aber in den übrigen Sonaten nicht wiederholt. Diese sind vielmehr ganz ähnlich wie die Rosenmüller'schen mannigfaltig und völlig frei aus mehreren Teilen verschiedenen Tempos zusammengesetzt. Von Rosenmüller's Werk unterscheidet sich aber das Biber'sche durch seinen inneren Gehalt und Charakter. Biber ist vorwiegend männlich kraftvoll. Er bildet seine Themen diatonisch, sehr oft baut er sie einfach auf den Dreiklang auf. Zu solchen Themen

1) Adler, a. a. O., S. IX.
2) Siehe handschriftliche Beilage Nr. VIIIa.

setzt er gut kontrastierende Kontrapunkte und kräftige Bässe. Bei reicher Erfindung machen seine Sonaten überall den Eindruck von Gesundheit und Kraft. In der Klarheit und Bestimmtheit der Gestaltung, die sich auch in dem wohlerwogenen Verhältnisse der einzelnen Teile zu einander äußert, erinnert er unmittelbar an Händel. Er unterscheidet sich dadurch wesentlich von Rosenmüller, der eher, wenn man den Vergleich weiter spinnen will, etwas von der Art Bach's vorausgebracht hat.

Der Virtuos Biber ist auch im *Fidicinium* zu erkennen. Das virtuose Element drängt sich aber nirgends, die Einheitlichkeit des Ganzen störend, vor, sondern macht sich nur in der freieren Behandlung der ersten Violinstimme bemerklich. Sie wird oft in die höheren Lagen — bis zum *e* — geführt und zu lebhafter Figuration verwendet. (Notenbeilage Nr. 5.)[1])

Über die Verwendung der Sonaten giebt der Titel Auskunft. *Fidicinium-sacro-profanum, tam choro, quam foro, pluribus fidibus concinatum.* Sie waren sowohl für kirchliche als auch weltliche Zwecke zu gebrauchen, am besten passen sie zu feierlichen Anlässen. In ihrem oft glanz- und würdevollen Ton erinnern sie weit mehr als Rosenmüller's Sonaten an die Kirchen-Sonaten Gabrieli's. Sie als solche zu bezeichnen, verbietet aber, wie gesagt, schon der Titel. Als Beispiele habe ich in der handschriftlichen Beilage drei Sonaten vollständig und eine teilweise mitgeteilt[2]).

Biber und Rosenmüller haben die Sonaten-Komposition für Streichinstrumente in Deutschland eingeführt. Von ihren Nachfolgern ist zunächst zu nennen Johann Philipp Krieger, bekanntlich ein persönlicher Schüler Rosenmüller's. Das Sonatenwerk, in dem er sichtlich das Vorbild seines Lehrers nachahmt, trägt den Titel:

S u o n a t e
à doi
Violino e Viola da Gamba
di
Giovanni Filippo Kriegher,
Noriberghese,
Maestro di Capella del Serenissimo Prencipe di Sassonia
à Weißenfels.
Opera seconda.
Stampata in Noriberga
Alle Spese di Guolfgango Maurizio Endtner.
1693.

1) Siehe auch handschriftliche Beilage Nr. VIIId.
2) Nr. VIIIa, b, c, d.

Von diesen Sonaten hat kürzlich Robert Eitner zwei neu herausgegeben.[1]) Die Besetzung ist, wie der Titel angiebt, Violine und Gambe[2]); dazu kommt, für die Zeit selbstverständlich, der Basso continuo. Daß es somit drei Instrumente sind, ist bemerkenswert, da dies wie früher schon in Italien, von nun an auch für Deutschland die Regel wird. Die beiden von Eitner veröffentlichten Sonaten setzen sich aus folgenden Teilen zusammen.

Sonata Seconda à 2, D-moll: *Andante, Largo, Presto, Largo, Aria d'inventione* (mit neun *Variationen* über ein und denselben Grundbaß).

Sonata Terza à 2, E-moll: *Largo, Allegro, Adagio, Allegro, Presto, Adagio, poco Allegro, Allegro, Gigue.*

Es ist also die gleiche, freie Zusammensetzung verschiedenartiger Teile wie bei Rosenmüller und Biber. Neuartig sind nur die Schlußteile, die sich zum ersten Male gewissermaßen als selbständige Sätze im Ganzen geltend machen. In der *D-moll*-Sonate sind es Variationen und in der in *E-moll* eine *Gigue.* Beide sind aus der Suite herübergeholt. Von neuem fangen hier Sonate und Suite sich wieder zu vermischen an; Variationen über den gleichen Grundbaß finden sich übrigens auch schon in den Solo-Violinsonaten Biber's.

Die Sonaten Krieger's sind gediegene Arbeiten; sie erreichen aber an Kraft des Ausdruckes bei weitem nicht ihre Vorbilder von Rosenmüller.

Weiter ist hier zu nennen Dietrich Buxtehude. Von seinen hierher gehörigen Werken kann ich eins namhaft machen. Der vollständige Titel lautet:

VII

S u o n a t e

à due

Violino & Viola da Gamba

con

cembalo

da

Dieterico Buxtehude

Direttore dell' organo

del glorioso Tempio Santa Maria

in Lubeca.

Stampata in Hamburgo alle Spese di Nicolo Spring & si vendano appresso Giovanno Widemeyer in Lubeca. MDCXCVI.[3])

---

1) Monatshefte f. Musikgesch. 1898, Beil. zu J. Ph. Krieger, S. 114 ff.

2) Entgegen der Meinung Eitner's mag hier betont werden, daß die Partie der Gambe ohne besondere Schwierigkeit auf dem Violoncello ausgeführt werden kann.

3) Ein vollständiges Exemplar soll sich in der Universitäts-Bibliothek zu Upsala befinden. Die obigen Angaben stützen sich auf eine Cembalostimme in meinem Be-

Die Besetzung ist die gleiche wie bei Krieger. Nachstehend eine Inhalts-Übersicht:

I. B-dur: *Allegro, Adagio, Allegro, Grave, Vivace, Lento, Poco Adagio, Presto.*
II. D-dur: *Adagio, Allegro, Largo, Ariet* (mit 9 Variationen) *Largo, Vivace.*
III. G-moll: *Vivace, Allegro, Andante, Grave, Gigue.*
IV. C-moll: *Poco adagio, Allegro, Lento, Forte, Vivace.*
V. A-dur: *Allegro, Violino solo, Consistato, Viola da gamba solo, Allegro, Forte, Poco presto.*
VI. E-dur: *Grave, Vivace, adagio, Poco presto, Lento, allegro.*
VII. F-dur: *Adagio, Forte, Lento, Vivace, Largo, Allegro.*

Auch hier also wieder die gleiche bunte Mannigfaltigkeit und Reichhaltigkeit in der Zusammensetzung. Bemerkt muß jedoch werden, daß einzelne Teile, besonders die am Ende stehenden, bedeutend länger ausgesponnen sind, als bei früheren Komponisten. Wie bei Krieger kommen einmal *Variationen* und einmal eine *Gigue* vor.

Das Werk, das augenscheinlich aus dem gleichen Streben nach individuellem Ausdruck entstanden ist, wie die übrigen erwähnten Sonatenwerke, scheint mannigfaltigen und bedeutenden Inhalts zu sein; mehr läßt sich darüber an der Hand der Cembalostimme, die mir leider allein vorliegt, nicht sagen.

Ein Jahr später erschien eine Sonaten-Sammlung eines J. G. Rauch, deren vollständiger Titel lautet:

Cithara
Orphei
Duodecim Sonatarum modulis animata.
Ab Authore
Johanne Georgio Rauch
Sulzensi Alsata
Eclesiae Cathedralis Organoedo
Concinnata.
Opus IV.
Argentorati,
Sumptibus Authoris, Typis Johannis Pastorij.
Anno M.DXCVII.[1])

sitz, die ich aus einem Antiquariat in St. Gallen erworben und die wahrscheinlich früher einem schweizerischen Musikkollegium gehört hat.

1) Vollständ. Expl., 4 Stimmbücher in Quart, in der Biblioth. der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich. Über den Komponisten ist nichts Näheres bekannt.

Das Werk ist mehreren Bürgern von Augsburg gewidmet. Es hat folgende Besetzung: *Violino I* und *II*, *Fagotto*, *Organum*. Da das Fagott im wesentlichen nur den Baß des Organum verstärkt, ist diese Besetzung derjenigen, die wir bei Krieger und Buxtehude gefunden haben, annähernd gleich. Die letzte Sonate nimmt eine Ausnahmestellung ein, sie erfordert folgende Besetzung: *Violino I* und *II*, *Viola I* und *II*, *Fagotto* und *Organo*. Nachstehend eine Inhalts-Übersicht:

I. D-moll: *Adagio*, *Grave*, *Fuga*.
II. G-moll: *Grave*, *Adagio*, *Vivace*, *Adagio*, *Fuga*.
III. A-moll: *Vivace*, *Adagio*, *Vivace*, *Adagio*.
IV. E-moll: *Grave*, *Adagio*, *Fuga*.
V. C-dur: *Vivace*, *Adagio*, *Adagio*, *Fuga*.
VI. F-dur: *Grave*, *Adagio*, *Vivace*, *Fuga*.
VII. D-dur: *Adagio*, *Fuga*, *Adagio*, *Fuga*.
VIII. G-dur: *Grave*, *Vivace*, *Adagio*, *Fuga*.
IX. Fis-moll: *Grave*, *Adagio*, *Fuga*.
X. A-dur: *Vivace*, *Adagio*, *Pastorella*.
XI. F-dur: *Adagio*, *Adagio*, *Fuga*.
XII. G-moll: *Adagio*, *Fuga*.

Hier zeigt die Inhalts-Übersicht ein anderes Gesicht. Die Sonaten bestehen nicht mehr aus einer großen Anzahl, sondern nur noch aus zwei bis höchstens fünf einzelnen Teilen. Dafür sind diese länger ausgesponnen und schärfer von einander abgetrennt. Diese Reduktion der Teile und deren Ausbildung zu selbständigen, für sich bestehenden Sätzen ist auf den Einfluß Corelli's zurückzuführen. Wie in Deutschland waren auch in Italien viele Sonaten und ähnliche Kompositionen von den verschiedensten Formen geschaffen worden, ohne daß man zu einem bestimmten Typus gekommen wäre. Erst Corelli stellte einen solchen fest. In Nachahmung seiner Werke wurden vier Sätze mit abwechselnd langsamem und schnellem Tempo die Regel. Diese wurde nach ihm, freilich mit vielen großen und kleinen Ausnahmen, in Italien und Deutschland lange Zeit eingehalten. Diesseits der Alpen scheint Rauch der erste gewesen zu sein, der sich die Art Corelli's zu eigen machte.

Charakteristisch für die *Cithara Orphei* ist ferner das breite Figurenwerk, das sich überall bemerklich macht. Anders ausgedrückt, es herrscht eine starke Spielfreudigkeit darin. Dazu muß bemerkt werden, daß die Instrumentalmusik notwendig der Figuren bedarf. In den älteren Sonaten fehlte meist noch die instrumentale Figuration. Bei Rauch nun tritt sie zum erstenmale in umfangreichem Maße auf. Sie wird aber meist nur in äußerlicher Weise und nicht im Dienste höherer künstlerischer Ideen verwertet. Der Komponist begnügt sich an der Freude über den neuen Klangreiz, den seine Kompositionen durch die Figuren erhalten haben, und nützt lediglich diesen mannigfaltig aus. Dieser Figuren-Reichtum wird von nun an charakteristisch für die Sonate. Sie verfällt dadurch durchschnittlich in ein äußerliches Wesen, aber geschichtlich betrachtet sind die Erzeugnisse dieser Art trotzdem wichtig. In ihnen wurde auf dem Gebiet der Kammer-Musik ähnlich wie im Konzert auf dem Gebiet der Orchester-Musik das Material ausgebildet, mit dem die moderne Instrumentalmusik arbeitet.

Eine besondere Betrachtung verdienen die Fugen Rauch's. Sie tragen sämtlich die Überschrift *Vivace.* Sie sind breit ausgeführt, machen aber einen schwächlichen Eindruck, weil es ihnen an kontrastierenden Kontrapunkten fehlt. Auch sind die Themen meist nicht charakteristisch, sondern mit Rücksicht auf die Möglichkeit von Engführungen erfunden. Gerade in den Fugen kommt auch die Figurenfreudigkeit stark zum Ausdruck. Die Themen laufen in der Regel in einen langen Passagen-Schwanz aus. Nicht aus Mangel an Verständnis für die Verwandtschaft der Akkorde, sondern mit Bewußtsein schaltet Rauch oft sehr kühn mit der Harmonie, die Septime läßt er frei eintreten und bringt häufig starke Modulationen. In der Notenbeilage Nr. 6 ist die Fuge der ersten Sonate vollständig wiedergegeben; sie genügt, einen Begriff von der ganzen Kompositionsart zu geben.[1]) Wie schon gesagt, wurden nach Rauch eine Menge ähnlicher Sonaten, meist für zwei Instrumente und Basso continuo, veröffentlicht.[2]) Der Vorrat von solchen Trio-Sonaten aus dem 18. Jahrhundert zählt nach Hunderten. Als Beispiel bringe ich hier noch ein Werk des zu seiner Zeit sehr beliebten Albicastro[3]) zur Besprechung. Der vollständige Titel lautet:

1) Vergl. auch die handschriftliche Beilage Nr. IXa.

2) Vergl. Sandberger, Ad. Zur Gesch. d. Haydn'schen Steichquartetts. Altbay'rische Monatsschrift. 2. Heft 2/3.

3) Über Albicastro, eigentl. Weißenburg siehe die Lex. von Walther und Riemann.

XII Suonate

à Tre

Due Violini e Violoncello col Basso

per l'organo

Dedicate

All Illmo Ecc^ma Signore

Conrado Ruysch

Consigliere della Citta Leyden, Essendo Stato cinque volte Burgamaestro Deputa anni fa diverse volte nella congregatione dell' Inmi et eccmi Sigri Stati di Hollanda e West-vrisia juanzi Commesso nell' Amiralita residente in Amsterdam. Come anche nella congregatione dell' Inmi Poimi Sigri Stati Generali delle Provintie unite. Dipresente P^r. la Seconda volta Consigliere Commesso di Hollanda e West-vrisia

Dal Signor

Henrici Albicastro Del Biswang

Cavaliero

Amatori Di Musica suo Servitore E Amico.

Opera Prima

A Amsterdam

Chez Estienne Roger Marchand libraire. [1])

Die Besetzung, zwei Violinen, Violoncello und Continuo, ist im Titel schon angegeben. Nachstehend eine Inhalts-Übersicht:

I. D-dur: *Affetuoso, Allegro, Grave, Allegro.*
II. F-dur: *Affetuoso, Allegro, Grave, più presto.*
III. H-moll: *Adagio, Allegro, Adagio, Allegro.*
IV. B-dur: *Adagio, Allegro, Presto, Allegro, Presto, Allegro, Grave, Presto.*
V. A-dur: *Grave, Presto, Grave, Allegro.*
VI. G-moll: *Adagio, Allegro, Adagio, più presto.*
VII. H-dur: *Adagio, poco Allegro, Grave, Allabreve, Adagio, Allegro.*
VIII. C-moll: *Grave, Allegro, Grave, Vivace.*
IX. E-moll: *Grave, Allegro, Grave più presto.*
X. C-dur: *Vivace, Grave, Ala Capella, Grave, Allegro.*
XI. D-moll: *Adagio, più presto, Solo-Adagio, Allegro, Grave a tutti, più presto.*
XII. A-moll: *Allegro, Grave, Allegro.*

1) Vollständ. Exempl., vier Stimmbücher in Folio, in der Bibl. d. Allgem. Musikgesellschaft in Zürich.

Es sind in der Regel vier Sätze nach der von Corelli eingeführten Norm. Der Stil ist völlig instrumental. Jeder Satz bringt gewöhnlich zwei oder drei meist gegensätzliche Themen oder Motive, die frei durchgeführt werden. Die Mache ist tüchtig, der Gehalt aber meist nicht bedeutend, weil die Erfindung steif und trocken, wie man aus der beispielsweise mitgeteilten Sonata VIII[1]) ersehen kann. Trotzdem waren die Sonaten Albicastro's zu ihrer Zeit beliebt und verbreitet, wie aus einer Stelle der bekannten Selbstbiographie von Quantz[2]) hervorgeht. Daß derartige Werke viel zur Entwicklung der Instrumentalmusik beigetragen haben, wurde schon erwähnt; näher auf sie einzugehen fällt außerhalb des Rahmens dieser Arbeit. Es sei nur noch erwähnt, daß auch Bach[3]) und Händel[4]) derartige Sonaten geschrieben haben.

III.

Wir hatten oben die deutsche Suite bis zu Scheiffelhut verfolgt. Bei ihm schon machte sich französischer Einfluß bemerklich. Im Großen und Ganzen aber, sagten wir, hält sich Scheiffelhut noch in den Bahnen seiner deutschen Vorgänger. Nach ihm tritt eine völlige Wendung ein: Die deutsche Suite nimmt gänzlich die Formen der Lullisch-französischen Balletsuite[5]) an. Der Unterschied zwischen der älteren deutschen Suite und der neueren französisierenden ist so beträchtlich, daß man die Werke beider Gattungen scharf von einander sondern kann. Das Charakteristische der neuen Art ist die Rückkehr zum Tanze. Die Tanzsätze der älteren deutschen Suite waren längst keine Tänze zum Tanzen mehr; die französische Suite dagegen, in der Verbindung mit dem Ballet entstanden, bringt die damals in Frankreich üblichen Tänze — es braucht wohl nicht besonders darauf hingewiesen zu werden, daß es nicht unsere modernen Springtänze waren — in rhythmisch scharf ausgeprägter Form. Deren mannigfaltige, bestimmte und scharf pointierte Rhythmik war es, die die große Wirkung ausübte und schuld daran war, daß die deutsche Form der Suite durch die französische vollständig verdrängt wurde. Dazu kam natürlich die weltbeherrschende Stellung Frankreichs unter Ludwig XIV. und der allgemeine Aufschwung der französischen Musik, der mit dem Namen Lulli im Zusammenhange steht. Wie früher nach

1) Siehe handschriftliche Beilagen Nr. Xa.

2) Vgl. Marburg, Hist. krit. Beyträge 1754, Bd. I, S. 281.

3) Joh. Seb. Bach's Werke, Gesamt-Ausgabe der Bach-Gesellschaft, 9. Jhrg. 1. Bd. Kammermusik.

4) G. F. Händel's Werke, Ausgabe der Händel-Gesellschaft, Lief. XXVII, Kammermusik.

5) Die treffende Bezeichnung »Balletsuite«, von den französischen Komponisten selbst nicht gebraucht, ist von Kretzschmar (Führer I, S. 26) aufgebracht und auch von andern schon aufgegriffen worden.

Italien, gingen damals junge deutsche Musiker zum Zwecke des Studiums auch nach Paris, und solche, die die französische Musik aus eigener Anschauung kennen gelernt hatten, waren es auch in der That, die die französische Suite nach Deutschland brachten.

Bis jetzt hat allgemein Georg Muffat als der hauptsächlichste Vermittler gegolten. Er war aber mit seinen beiden *Florilegien* von 1695 und 1698[1]) weder der einzige noch erste deutsche Komponist, der im französischen Stile gehaltene Suiten schrieb. Für den ersten müssen wir Ph. J. Erlebach ansehen, der nach einer Angabe Riemann's[2]) 1693 Suiten unter dem Namen *Ouverturen* veröffentlichte. Die Ouverture, d. h. die dreisätzige, nach dem Schema *Adagio*, *Allegro*, *Adagio* geformte französische Ouverture oder Sinfonie ist das äußere Kennzeichen der französischen Suite, sie steht an Stelle der einleitenden Sonate oder sonstiger freien Sätze in der deutschen Suite. Da nach einem alten Brauch die Suiten häufig nach ihrem ersten Satze genannt werden, so können die Ouverturen Erlebach's nichts anderes sein als Suiten in französischer Form.

Nachstehend bespreche ich drei Werke, die in den gleichen Jahren wie die »Florilegien« Muffat's[3]) erschienen sind und gleich diesen gänzlich französische Formen aufweisen. Zuerst ist zu nennen ein 1695 erschienenes Werk von Aufschnaiter. Der vollständige Titel lautet:

Concors Discordia
Amori et Timori
Augusti
et
Serenissimi
Romanorum
Regis Josephii
Consecrata
A
Benedicto Antonio Aufschnaiter.
Noribergae
Literis & Sumptibus Christiani Sigmundi Frobergii.
Anno Christi MDCXCV.[3])

1) Da die Florilegien Muffat's in neuer Partitur-Ausgabe vorliegen (Denkm. der Tonk. in Österreich Bd. I, 2, Bd. II, 2, Wien 1894 und 1895) und vielfach schon besprochen worden sind, gehe ich auf dieselben nicht näher ein.

2) H. Riemann, Die französische Ouverture in der ersten Hälfte des 18. Jhs. Musikal. Wochenblatt Jhrg. XXX, S. 20.

3) Vollständiges Expl., 5 Stimmbücher in Folio, in der Biblioth. d. Allgem. Musikgesellschaft in Zürich.

Das Werk verlangt folgende Besetzung: *Violino I* und *II*, *Viola I* und *II*, *Violone*. Die erste und zweite Violine sind im Tutti stets unisono geführt, nur bei den Solostellen werden sie als selbständige Stimmen behandelt. Das Tutti ist also vier-, nicht fünfstimmig. Auffallenderweise ist keine Generalbaß-Stimme dabei. Es hängt dies vielleicht damit zusammen, daß die Suiten als Serenaden gedacht sind, als welche sie ausdrücklich bezeichnet werden und somit auf Ausführung im Freien berechnet waren, wo ein Generalbaß-Instrument nur mit einiger Schwierigkeit verwendet werden kann[1]). Nachstehend die Inhaltsübersicht:

I. G-dur: *Ciaccona*, *Ballo*, *Menuet*, *Bourée*, *Gigue*.
II. F-dur: *Ouverture*, *Air*, *Menuet*, *Bourée*, *Rondeau*.
III. G-moll: *Ouverture*, *Entrée*, *Menuet*, *Gavotta*, *Menuet*, *Fantasia*.
IV. A-moll: *Ouverture*, *Air*, *Rondeau*, *Bourée*, *Menuet*.
V. F-dur: *Entrée*, *Menuet*, *Gavotta*, *Rondeau*, *Passaglia*.
VI. B-dur: *Ouverture*, *Grande*, *Ballo*, *Menuet*, *Gavotta*, *Ciaccona*.

Diese Übersicht weist ganz andere Namen auf als bei Scheiffelhut und seinen Vorgängern. Und wie die Namen ist auch die Musik eine andere. Meist macht eine französische *Ouvèrture* den Anfang; sie hebt mit einer gemessenen Schrittes einherschreitenden, gravitätischen Einleitung an — punktierte Viertelnoten mit darauffolgendem Achtel sind für diese charakteristisch —, bringt dann einen länger ausgedehnten, raschen fugierten Satz und kehrt zum Schluß zur Einleitung zurück. Die Tanzsätze sind tanzmäßig rhythmisiert und vorwiegend homophon, d. h. das Wesentliche dabei ist, daß alle Stimmen auf Ausprägung des Tanzrhythmus hinarbeiten, während es in der früheren deutschen Suite häufig vorkommt, daß namentlich die Mittelstimmen durch ihre freie Bewegung den eigentlichen Tanzrhythmus verwischen.

An der Instrumentation bemerkenswert ist das häufige Vorkommen von Solostellen für drei Instrumente, nämlich Violine I und II und Violone. Dieses Trio, das dem Tutti gegenübergestellt wird, stammt mit der Suitenform selbst von den Franzosen. Es trägt viel zur Belebung des Ausdruckes mit bei. Aufschnaiter verwendet das Trio häufig. Seine melodische Erfindung ist einfach und anspruchslos. Es hängt das offenbar damit zusammen, daß die Serenaden keine Kunst- sondern Unterhaltungsmusik sein wollen. Es giebt aber auch bei dieser eine höhere und eine niedrigere Stufe. Auf die erstere darf man aber das Werk Aufschnaiter's nicht stellen, da es dem Komponisten an Mannigfaltigkeit der Erfindung gebricht. Einige Beispiele aus der »*Concors Discordia*« sind in den handschriftlichen Beilagen Nr. IXa, b mitgeteilt.

1) Jede Suite trägt die Überschrift *Serenada*, was hier besonders betont werden mag, weil A. v. Dommer im Artikel »Aufschnaiter« der »Allgem. Deutsch. Biogr.« das Werk unter dem Titel »Ouverturen« zitiert.

Künstlerisch wertvoller ist ein Werk von Johann Kaspar Fischer[1]), das im gleichen Jahr wie die Serenaden Aufschnaiter's erschienen ist. Der vollständige Titel lautet:

Le
Journal
Du
Printems
Consistant
En Airs & Balets
à 5 Parties & les Trompettes à plaisir.
Dediée à son Altesse Serenissime
Monseigneur Le Prince
Lovis
Margrave de Baden &c.
Et Lieut. Gen. de S. M^te. Imp^le.
Par
Jean Gaspar Fischer.
Maistre de Chapelle de S. D^e. A. S^me.
Oeuvre première.
Augspourg
Chez Laurent Kroniguer & Héritiers,
de Theophile Gaebel Libraires.
De l'Imprimerie d'Auguste Sturm.
M.D.CLXXXXV.[2])

Die Stimmbücher tragen folgende Aufschriften: *Dessus*, *Hautconte*, *Taille*, *Quinte*, *Basse*, *Premier Dessús pour les Trompetes*, *Second Dessús pour les Trompetes*. Also mit dem französischen Titel und der französischen Art auch französische Stimmen-Bezeichnung. Dessus und Hautconte entsprechen den beiden Violinen; Taille und Quinte den beiden Violen der deutschen Werke. Die Basse ist bezeichnet, wurde also durch ein Akkord-Instrument (Cembalo) besetzt. Ohne Zweifel wurde aber die Baßstimme selbst durch einen Streichbaß verstärkt. Auf alten

1) Biographisches über Fischer siehe am besten bei Max Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, Leipzig 1899, S. 224 ff.

2) Vollständiges Exemplar, 7 Stimmbücher, in der Bibliothek der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich.

Bildern sieht man es häufig, daß Cembalist und Baßstreicher aus der gleichen Stimme spielen. Die Trompeten sind ad libitum und werden so verwendet, daß sie da und dort bei der Wiederholung die beiden Violinen verstärken. Nachstehend die Inhaltsübersicht:

I. C-dur: *Ouverture, Marche, Air des Combattans, Rigaudon, Menuet, Chaconne.*
II. A-moll: *Ouverture, Plainte, Gique, Bourée, Trio, Menuet.*
III. B-dur: *Ouverture, Menuet, Gavotte, Trio, Chaconne.*
IV. D-moll: *Ouverture, Entrée, Rondeau, Gavotte, Trio, Menuet, Passacaille.*
V. G-dur: *Ouverture, Entrée, Chaconne, Traquenard, Menuet.*
VI. F-dur: *Ouverture, Brandle, Amener, Gavotte, Courante, Sarabande, Bourée, Menuet.*
VII. G-dur: *Ouverture, Passacaille, Bourée, Menuet.*
VIII. C-dur: *Entrée, Canarie, Gavotte en Rondeau, Passepied, Echo, Menuet, Trio.*

Es sind durchschnittlich sechs Sätze. In den Ouverturen ist der dritte, langsame Teil oft nur noch durch einen Takt angedeutet. Vom Trio macht Fischer häufigen geschickten Gebrauch.

Daß in der ersten Suite eine »Marche« und ein »Air des Combattans« vorkommen, ist nicht zufällig. Der Komponist wollte damit offenbar dem kriegerischen Sinn seines Brotherrn, Markgrafen Ludwig von Baden, dem das Werk gewidmet ist, schmeicheln. Ludwig, Feldmarschall-Leutnant der Reichsarmee, war bekanntlich ein siegreicher Heerführer in den Kriegen gegen die Franzosen und Türken. Auch die Trompeten bringen einen kriegerischen Klang in das Ganze. Diese waren etwas Neues. Ihre Zuziehung gab von nun an den Suiten ein besonders vornehmes Ansehen.

In der melodischen Erfindung ist Fischer weit mannigfaltiger und interessanter als Aufschnaiter. Frische und Natürlichkeit sind seine Hauptvorzüge. An musikalischer Bedeutung kommt das »Journal du printemps« den »Florilegien« Muffat's zum mindesten gleich. Muffat schreibt kunstvoller, Fischer ist ihm aber überlegen im prägnanten und charakteristischen Ausdruck. Erst kürzlich hat M. Seiffert[1]) Fischer als einen unmittelbaren Vorläufer Joh. Seb. Bach's in der Klavier-Komposition nachgewiesen. Mit gleichem Recht kann man ihn auch einen Vorläufer des großen Thomas-Kantors in der orchestralen Suiten-Komposition heißen. Ich gebe in der handschriftlichen Beilage nur einige wenige Beispiele (Beil. Nr. XIIa, b), da es bei der großen historischen Bedeutung Fischer's nur eine Frage der Zeit sein kann, daß sein Werk in Gesamtheit der Gegenwart wieder zugänglich gemacht werde[2]).

1) Max Seiffert, a. a. O.

2) Wie ich nachträglich erfahre, soll das *Journal du printems* demnächst in den deutschen Denkmälern erscheinen.

Ein drittes Werk gleicher Art rührt von einem Anonymus **J. A. S.** her. Der vollständige Titel lautet:

Zodaici

M u s i c i

in

XII Partitas Balleticas, veluti sua Signa divisi

Pars I

Das ist,

Deß in zwölff Ballettischen Parthyen, als seinen zwölff Zeichen,
Musicalisch vorgestellten
Himmel-Creyses,
Erster Theil.

Bestehend in sechs auserlesenen Parthyen, mit vier Geigen,
sambt dem Cembalo ad libitum;
Worinnen underschiedliche Curieuse Ouverturen, Arien,
Menueten, Boureen, Ballet, Chaconnen &c.
Und
andere dergleichen, auff jetzo zu Tag im Schwung gehende neueste Art und Manier eingerichtete Stück enthalten; So bei Comoedien Taffel-Musicen
Serenaden und sonderlichen erfreulichen
Zusammenkünften auch sonsten nicht alleinig zu Ehrlichen Gemüthsergoetzung, sondern zumahlen erlangender Kunst-Vollkommenheit, oder wenigst derselben beibehaltenden Exercitio nutzbar und annehmlich zu gebrauchen seynd;
Componiert und verfasst,
Durch
J. A. S.

Augsburg,
Gedruckt bey Matthias Meta, Anno 1698.
Zu finden bey Johann Caspar Brandau, Buchbindern in der Koller-Gassen daselbsten. [1])

Aus der Vorrede »an den geneigten Music-Liebhaber« gebe ich nachstehend Einiges, das sich auf die Ausführung bezieht, wieder:

---

1) Vollständiges Exemplar, 4 Stimmbücher in Folio, in der Bibliothek der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich.

Bei beliebender Produzierung zu selbst eigenem mehreren Vergnügen [ist] dieses wenige alleinig zu beobachten, daß gleich wie der Concert, wo sich das Wörtlein Solo, ob- oder unter denen Linien gezeichnet befindet (gleiche Beschaffenheit es auch mit denen Trio hat) allezeit nur einfach zu besetzen ist, also hingegen wo Tutti und- oder oben stehet, die insgesambt mitapplicierende Instrumenta oder Geigen zusammen spihlen sollen. Worbey sonderbar zu merken, daß die Violin und Violon vor denen andern 2. Mittelgeigen, bekanntlich der Violett und Alt Viola merklich zu besetzen und zu duplieren. Ja nach gestallten Sachen, und wann so viel Liebhaber vorhanden, daß auch die Violen zweyfach besetzt werden können, dergestalt zu triplieren oder zu quadruplieren seyen, daß jedoch die Violen allezeit umb eines mehr, dann der Violon verstärket werde; Es wäre dann Sach, daß die Violoni an sich selbsten etwas schwach, d. h. zu leicht besaitet oder wenigist mit keinem gueten Spinett oder Instrument untersetzet wären. Welches doch alles, maßen es wegen großer Unterschiedlichkeit der Umbständen nicht wohl determinieret werden kann, dem Iudicio eines wohlerfarnen musicalischen Gehörs überlassen würdet. Sonsten aber und da es an Menge der Produzenten erwinden sollte, würde endlichen schon genueg seyn, wann das Violino nebst einer gueten, starken Violon, die doch seine 4 Saiten und mithin die vollkommene Bass Tieff und Höhe, auch sonsten der Stimmung halber die Facilität erforderlicher Expression der da und dort sich ergebender Coloraturen und Läuffen haben muess, gedoppelt würde; oder es können diese Stück allenfalls auch einfach besetzt und wie mans nennet alla Camera gespiehlet werden. Was nun die weitere Art, und den Modum producendi an sich selbsten belanget, da beliebe sich der geneigte Musicfreund kürze Willens, auf die jetzo insgemein florierende Manier und Cantabilität (wie einige es nennen) als den erfahrensten Magistrum Usum: Zumahlen der gebrauchen Musicalischen Temporum, auch Repetitionen und andershalber, auf dasjenige anweisen zu lassen, was dißfalls von denen berühmten Auctoribus der Pythagorischen Schmidts Finklein, Journal du printemps wie auch des Balletischen Bluem-Bunds, und mit mehrerem praemoniert, und anerinnert worden ist.« u. s. w.

Die Stimmbücher schreiben folgende Besetzung vor: *Violino*, *Violetta*, *Viola*, *Violone o Cembalo*. Gewöhnlich werden, wie u. a. aus der eben zitierten Vorrede hervorgeht, *Violone* und *Cembalo* zugleich verwendet worden sein. Nachstehend die Inhaltsübersicht:

I. F-dur: *Ouverture*, *Entrée*, *Passacaille*, *Menuet*, *Ballet*, *Gique*, *Gavotte*, *Rondeau.*

II. D-moll: *Ouverture*, *Allemande*, *Rondeau*, *Bourée*, *Menuet*, *Gavotte*, *Gique*, *Plainte.*

III. D-dur: *Ourerture*, *Entrée*, *Chaconne*, *Courante*, *Sarabande Bourée*, *alternativement avec le Trio*, *Air.*

IV. H-moll: *Ouverture*, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Bourée*, *Air*, *Ballet*, *Rondeau.*

V. B-dur: *Ouverture*, *Allemande*, *Chaconne*, *Bourée*, *Menuet*, *Gavotte*, *Gique*, *Rondeau.*

VI. G-moll: *Ouverture*, *Entrée*, *Menuet*, *Bourée*, *Mélodie*, *Gique*, *Air.*

Die Suiten sind achtsätzig, sie entsprechen genau dem oben entworfenen Bilde der französischen Form.

Wer hinter dem J. A. S. steckt, habe ich nicht sicher ermitteln können. Vielleicht, sogar wahrscheinlich ist es der oben schon genannte Jakob Scheiffelhut, möglicherweise auch Johann Speth, der damals Organist am Dom zu Augsburg war. Da auf dem Titel auch angegeben ist, wo das Werk in Augsburg zu haben war, so darf man mit ziemlicher Sicherheit wenigstens schließen, daß es ein Augsburger gewesen sei. Jedenfalls war es ein bedeutender Komponist[1]). Das Werk ist reich an musikalischer Erfindung und birgt eine Menge echter Charakterstücke in gefälliger Form. Man wird hier, wie schon bei Fischer, an den spätern Joh. Seb. Bach erinnert. Man sehe z. B. in Notenbeilage Nr. 7 die *Bourée* aus der dritten Parthie[2]). Durch ihren Rhythmus gemahnt sie unmittelbar an eine allbekannte *Bourée*[3]) des großen Thomas-Kantors. Auch die Ouverturen-Form behandelt J. A. S. geistvoll und mit künstlerischer Freiheit, wie unsere Notenbeilage Nr. 8 zeigt[4]); für jene Zeit sehr kühn, fängt sie mit Solo an.

Das ganze Werk würde es verdienen in Partitur neu herausgegeben zu werden. Ich glaube, daß es heute noch lebensfähig wäre, ganz abgesehen von seinem großen historischen Werte[5]).

In der teilweise mitgeteilten Vorrede von J. A. S. wird auf Fischer's *Journal du printemps*, Muffat's *Florilegien* (natürlich den ersten Teil, da der zweite erst im gleichen Jahr mit J. A. S.'s Werk erschien) als auf ganz allgemein bekannte Werke hingewiesen; außer diesen wird noch eines, das ich leider nicht näher ermitteln konnte, erwähnt. Daraus geht hervor, daß die neuartigen Suiten rasch große Verbreitung fanden und ferner, daß die Produktion mit geradezu erstaunlicher Schnelligkeit einen großen Umfang annahm. Sie hielt denn auch bis weit ins achtzehnte Jahrhundert hinein an und war so mächtig, daß sie die ältere deutsche Suite vollständig vergessen machte. Besonders bemerkenswert ist, daß Komponisten, die früher die letztere gepflegt hatten, später durch den

---

1) Nachdem das obige schon gesetzt ist, erfahre ich durch Herrn Professor Kretzschmar, daß der volle Name für J. A. S. J. A. Schmicorer lautet. In dem Frankfurter öffentlichen Katalog der Frühlingsmesse von 1699 ist der Zodiacus angezeigt und als Komponist J. A. Schmicorer genannt, was Albert Göhler, ein Schüler Kretzschmar's, in einer Arbeit über die Ergiebigkeit der alten Meßkataloge festgestellt hat.

2) Siehe auch handschriftliche Beilage Nr. XIIId.

3) Original in den Solo-Cellosonaten.

4) Siehe handschriftliche Beilagen Nr. XIIIa.

5) Man vergleiche außer den schon erwähnten Beispielen in der handschriftlichen Beilage Nr. XIIIa, b, c, d, e, f, g; im Druck Nr. 7, Ouverture und Nr. 8, Bourée aus der III. Suite.

Zug der Zeit mit fortgerissen, der französischen Art sich zuwandten. Dies ist bei Scheiffelhut der Fall, der, nach einer Angabe in Gerber's Lexikon 1711 ein »Musikalisches Kleeblatt« herausgab, das Märsche, Arien, Rondeaus, Bouréen u. s. w. enthielt, also im neuen Fahrwasser segelte.

Von weiteren Komponisten, die französische Suiten schrieben, erwähne ich noch J. Ph. Krieger, von dessen »lustiger Feldmusik« 1704 R. Eitner[1]) kürzlich einige Proben veröffentlicht hat, Joh. Seb. Bach und Georg Friedr. Händel. Die allbekannten Werke der beiden letztern schließen die Entwicklung ab. Wie zum teil schon seine Vorgänger, nur in noch höherem Maße, versteht es vor allem Bach mit der Feinheit und Eleganz der französischen Form deutsche Gemütstiefe zu verbinden, und dadurch werden seine Suiten zum krönenden Gipfelpunkt der ganzen Gattung.

V.

Werfen wir noch einen zusammenfassenden Rückblick, um den geschichtlichen Verlauf im Zusammenhange zu überschauen! Unsere Darstellung beginnt mit Rosenmüller's »Paduanen, Allemanden, Couranten, Balleten, Sarabanden« von 1645 für drei Stimmen und Basso pro Organo. Das Werk charakterisiert den Anfang einer neuen, der zweiten großen Periode der deutschen Suiten-Komposition, die mit Namen aus der vorstehenden Darstellung belegt, von dem eben genannten Werk bis zum »Lieblichen Frühlingsanfang« (1685) Scheiffelhut's reicht. Die bezeichnenden Merkmale für sie sind die im Titel von Rosenmüller's Werk angegebenen *Allemanden*, *Couranten*, *Balleten* und *Sarabanden* und der *Basso pro Organo.* Die ältere Suite kennt diese Tänze nicht, sondern enthielt vorwiegend *Pavanen* (Paduanen), *Galliarden* und *Intraden* und ermangelte des Generalbasses. Mit dieser noch verbunden sind Rosenmüller's Sarabanden etc. und dessen auf gleichem Standpunkt stehende »Studentenmusik« 1654 durch die *Paduanen.* Dreizehn Jahre später fällt auch dieses letzte Verbindungsglied. 1667 setzt Rosenmüller in seinen »*Sonate da camera*« an Stelle der Paduane eine, in freier Satzform aus mehreren Teilen verschiedenen Tempos gebildete *Sinfonie.* Dieses Vorgehen ahmen Pezel, Kradenthaller, Scheiffelhut nach, freilich mit veränderter Benennung des freien Satzes, den sie mit *Sonate* oder *Präludium* bezeichnen. Die Entstehung des freien Satzes ist auf den Einfluß italienischer Vorbilder zurückzuführen, der aber augenscheinlich auch in dem stark vorhandenen Streben nach individuellem Ausdruck eine kräftige Unterstützung fand. Die gleichen Gründe geben denn auch Anlaß dazu, daß die Komponisten

1) Monatshefte für Musikgeschichte 1897, Beil. S. 95 ff.

die bis dahin fast ausschließlich gepflegte Suite verlassen und für sich selbst bestehende, freie Sätze schaffen, die sie unter dem Namen von Sonaten veröffentlichen. Die ersten Versuche dieser Art, von Biber und Rosenmüller ausgeführt, fallen in den Anfang der 80er Jahre. Sie sind wohl zu unterscheiden von den Orchester-Sonaten in Gabrieli'scher Art, von denen sie durch ihren stark individuellen Gehalt wesentlich verschieden sind. Auch sind jene vornehmlich für Blasinstrumente berechnet, während diese für Streichinstrumente gesetzt sind und, was das Wesentliche ist, auch völlig den Charakter von Streichmusik an sich tragen. Anfänglich wird eine größere Zahl von Instrumenten verwendet, nachher vermindert sich diese unter italienischem Einfluß auf in der Regel drei; so schon bei Joh. Phil. Krieger und D. Buxtehude. 1697 endlich macht sich in der *Cithara Orphei* von Rauch zum erstenmal der Einfluß von Corelli bemerklich. An Stelle der aus mehreren Teilen bestehenden, aber doch einsätzigen Sonate tritt die viersätzige mit regelmäßigem Wechsel von langsam und schnell. Breites Figurenwerk drängt sich immer mehr ein und droht den eigentlichen Gehalt zu überwuchern. Die Produktion steigt ins Massenhafte. Ein Beispiel haben wir noch im Op. 1 von Albicastro kennen gelernt.

Als vereinzelte Erscheinungen wurden erwähnt die *Hora Dezima* Pezel's, die zum Zweck des Abblasens im Freien geschaffen, in ihrer Form auf die Gabrieli'sche Orchester-Sonate zurückzuführen ist, und die Solo-Violinsonaten von Biber, ein zu virtuosen Zwecken geschriebenes, aber in seiner Art gediegenes Werk.

Der Schluß der Darstellung wendet sich nochmals der Suite zu. Diese schlägt noch kurz vor dem Ende des Jahrhunderts völlig neue Bahnen ein, indem sie vollständig in den Formen der französischen Ballet-Suite aufgeht. Eine französische Ouverture macht von nun an den Anfang. Französische Tänze, auch Märsche, Aufzüge etc. mannigfaltiger Art bilden den übrigen Inhalt. Das Wesentlichste der neuen Art ist das erneute scharfe Ausprägen der Tanztypen. An bisher unbekannten Werken wurden besprochen die Suiten von Aufschnaiter, Fischer und J. A. S. Weiter wurden erwähnt Georg Muffat, J. Ph. Krieger, Scheiffelhut, Bach und Händel. Durch die bereits allgeschätzten Werke der beiden letzteren weiß man seit langem, daß in dieser Art Suite Bedeutendes geleistet worden ist. Auch die neu aufgeführten Werke erwiesen sich als bedeutend, einmal historisch als Vorläufer der Bach und Händel'schen Leistungen und zweitens durch ihren reichen Gehalt, durch den sie heute noch lebensfähig sein dürften.

Ich lasse noch ein paar zusammenfassende Bemerkungen über die Instrumentation folgen. Die Stimmen zu den ältesten Suiten schreiben die zu wählenden Instrumente nicht vor, sondern es heißt darauf kurzweg

Cantus I, II, Altus, Tenor u. s. w., und dementsprechend findet sich im Titel meist eine Bemerkung, etwa wie bei Rosenmüller's »Studentenmusik«: »Mit Violinen oder auch andern Instrumenten zu spielen«. Es konnten zur Ausführung also Streich- oder Blasinstrumente gewählt werden, was je nach Umständen auch geschehen sein wird. Dafür, daß die Suiten häufig mit Streichinstrumenten gespielt wurden, haben wir sichere Anhaltspunkte. Die Veröffentlichung von Suiten durch den Druck beginnt ungefähr zu der Zeit, da die bürgerlichen Musik-Kollegien in Flor kommen. Diese haben nachgewiesenermaßen zahlreiche Suiten verbraucht, und solche sind ihnen auch häufig von den Komponisten zugeeignet worden. Die Musik-Kollegien pflegten aber vorzugsweise die Streichmusik; einen Beweis dafür haben wir z. B. darin, daß in allen Inventarien der zahlreichen schweizerischen Kollegien Streichinstrumente aufgeführt werden[1]). Die Dilettanten haben also die Suiten oft gestrichen, es hat aber alle Wahrscheinlichkeit für sich, daß die Fachmusiker, d. h. die Stadtpfeiffer sie auch häufig geblasen haben. Weil über den Punkt kürzlich widersprechende Meinungen geäußert wurden, bin ich hier ausführlicher auf ihn eingegangen[2]).

Von Rosenmüller's *Sonate da camera* 1667 an wurden regelmäßig Streichinstrumente für die Suite vorgeschrieben. Fischer hat offenbar wie in der ganzen Anlage auch darin von französischen Vorbildern beeinflußt, dem Streicherchor zwei Trompeten beigesellt. Joh. Seb. Bach verwendet in seiner bekanntesten *D-dur*-Suite bekanntlich nicht nur zwei sondern drei Trompeten, weiter ist sein Orchester durch zwei Oboen und Pauken — in der andern *D-dur*-Suite kommt sogar noch eine dritte Oboe und ein Fagott dazu — vervollständigt.

In allen Suiten der älteren deutschen Art kommt der *Basso continuo* vor, seine Besetzung ist unentbehrlich. In den Suiten französischen Stils fehlt er bei Aufschnaiter, bei allen übrigen kommt er vor, ist aber häufig entbehrlich.

Die Sonaten sind alle für Streichinstrumente und Basso continuo gesetzt; absonderlich erscheint uns heute, daß zu diesen häufig als Baßinstrument ein Fagott kommt. Die *Hora Dexima* Pezel's bringt die in jener Zeit für Blasmusik übliche Besetzung von zwei Cornetten (Zinken) und drei Posaunen.

Die durchlaufene Periode zeigt ein ungemein bewegtes Bild. Die mannigfaltigsten Versuche werden angestellt, der Instrumentalmusik neue Formen von erhöhter Ausdrucksfähigkeit zu erringen. Diese Bestrebungen

1) Vgl. des Verfassers »Collegia Musica in der deutsch ref. Schweiz« St. Gallen 1896.
2) Vgl. H. Kretzschmar »Führer« I, 1, S. 20.

führen aber zu keinem eigentlichen Ziele, sie werden vielmehr durch überlegene, vollendetere Formen, die aus dem Ausland in Deutschland eindringen, erstickt. Die deutsche Instrumentalmusik wird von ihnen ins Schlepptau genommen und geht schließlich vollständig in ihnen auf, wobei sie freilich auch in den angenommenen Formen bald Hervorragendes leistet und den ausländischen zum mindesten ebenbürtige Werke hervorbringt. Die Entwicklung wurde bis dahin verfolgt, wo die neuen Typen sich festgesetzt haben; weiter zu gehen lag nicht in der Absicht der vorliegenden Arbeit.

Die Zeit von 1650 bis 1700 war für die deutsche Instrumentalmusik nicht eine Periode voller Blüte, wohl aber mächtigen Aufstrebens. Sie hat keine Meisterwerke ersten Ranges und nur wenige Werke, die in der Musikpflege eine dauernde Stellung behaupten können, hervorgebracht. Dagegen ist sie eben wegen des kräftigen Aufstrebens für die geschichtliche Betrachtung äußerst interessant und lehrreich.

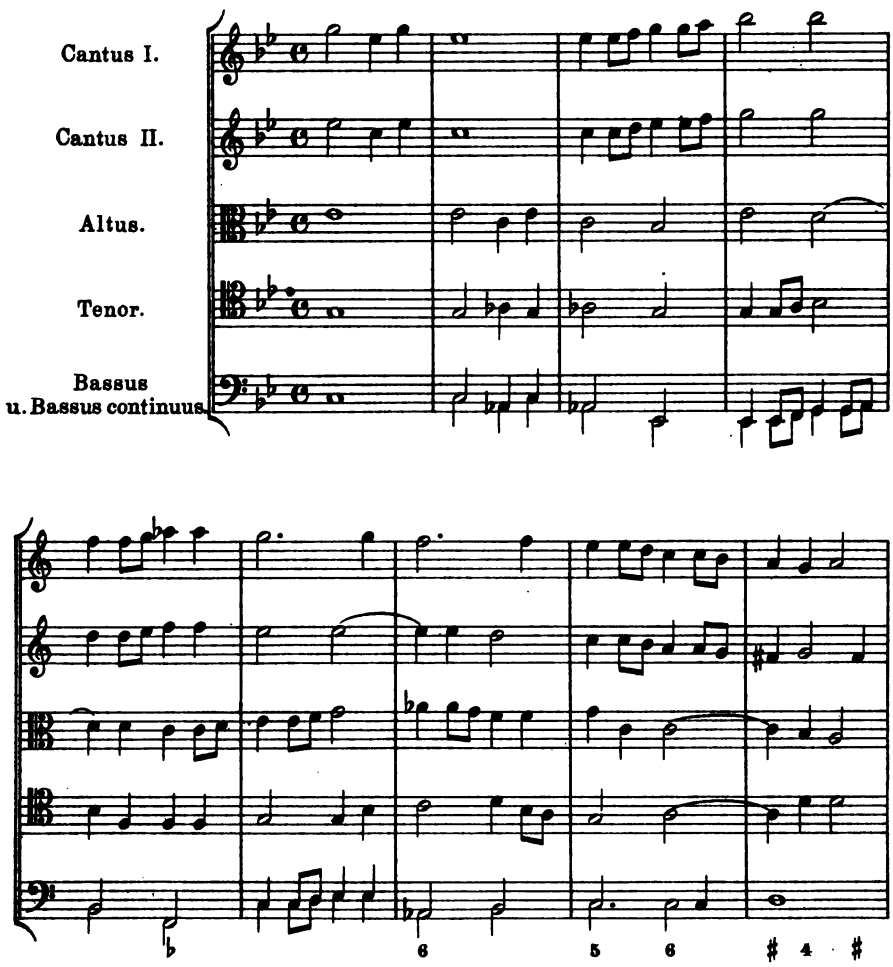
Alphabetisches Register.

Abschreiben, unerlaubtes von Kompositionen 4.
Adler, Guido, 26.
Albicastro, H., 33 Suonate à Tre 34.
Aufschnaiter, B. A., Concors Discordia 36.
Bach, J. S., 22, 29, 35, 43.
Balletsuite 35.
Biber, H. B. F., Violinsonaten 1681, 26 Fidicinium Sacro-Profanum 27.
Bibliothek der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich, 1, 2, 7, 14, 17, 19, 27, 31, 36, 38, 40.
Bibliothek, kgl. Berlin, 24.
Bibliothek, Universitäts-, Upsala, 30.
Böhme, Fr. M., 6.
Buxtehude, D., 7 Suonate 1696, 30.
Corelli, 32.
Dommer, A. v., 37.
Eichhorn, H., 1.
Eitner, R., 7, 30, 43.
Erlebach, Ph. J., 36.
Fischer, J. K., Journal du Printems. 38.
Fleischbein, Fr. W., 19.
Gerber, 19, 21.
Göhler, Alb., 42.
Görlitz, 3.
Gradenthaler s. Kradenthaller.
Händel, G., 16, 29, 35, 43.
Horneffer, Aug., 2, 26.
J. A. S., (Anonymus), Zodiaci Musici Pars I, 40.
Instrumentation, zusammenfassende Bemerkungen darüber 44.
Johann Friedrich, Herzog zu Braunschweig und Lüneburg, 7, 8.
Kanzonen- Gesang, italienischer, sein Einfluß auf Rosenmüller's Sonaten, 13.
Kirchensonate, Gabrieli'sche, 18.
Kisling, R., Bibliothekar, 1.
Kradenthaller, Hier. 18.
  Deliciarum Musicalium erster Teil 1675, 19.
  Ibid. zweiter Teil, 1676, 20.
Kretzschmar, H., 11, 17, 35.
Krieger, J. Ph., Suonate à doi 1693, 29. Lustige Feldmusik 1704, 43.
Legrenzi, Giovanni, 11, 25.
Ludwig XIV, 35.
Ludwig, Markgraf von Baden, 39.
Lulli, 35.
Muffat, G., 36.
Musikkollegium zu Frankfurt a/M., 19.
Nachtmusik, 4.
Neri, Massiliano, 11.
Pezel, Joh., Musica Vespertina 1669, 13. Hora Dezima 1670, 17.
Printz, W. C., 7, 18, 21.
Quantz, 35.
Rauch, J. G., Cithara Orphei 1697, 31.
Riemann, H., 36.
Rosenmüller, Joh.
  Biographisches, 4.
  Paduanen, Allemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden 1645, 2. Studenten-Music 1654, 2 ff.
  Sonate da camera. Erste Ausgabe 1667, 7. — Zweite Ausgabe 1670, 8.
  Sonate à, 2, 3, 4, è 5, 1682, 24.
Rudolff, Gabriel, Ober-Bornmeister des Talgerichts in Hall, 14.
Sandberger, Ad., 33.
Scheiffelhut, Jakob, Lieblicher Frühlingsanfang, 1695, 21. Musikalisches Kleeblatt 1711, 43.
Schein, J. H., 6.
Schmicorer, J. A., 42.
Seiffert, M., 38.
Sinfonie, ihre Einführung in die Suite, 9. — italienische, 11. — venetianische Opern, 11.
Sonaten, als Eröffnungssätze der Suiten 15. — Zum Abblasen von der Zinne des Rathauses, 18 — als selbständige Kammermusikwerke, 23 ff.
Torchi, L., 13.
Walther, J. G., 7, 21.
Wasielewski, G. W. v., 11.
Zahn, J., 18.

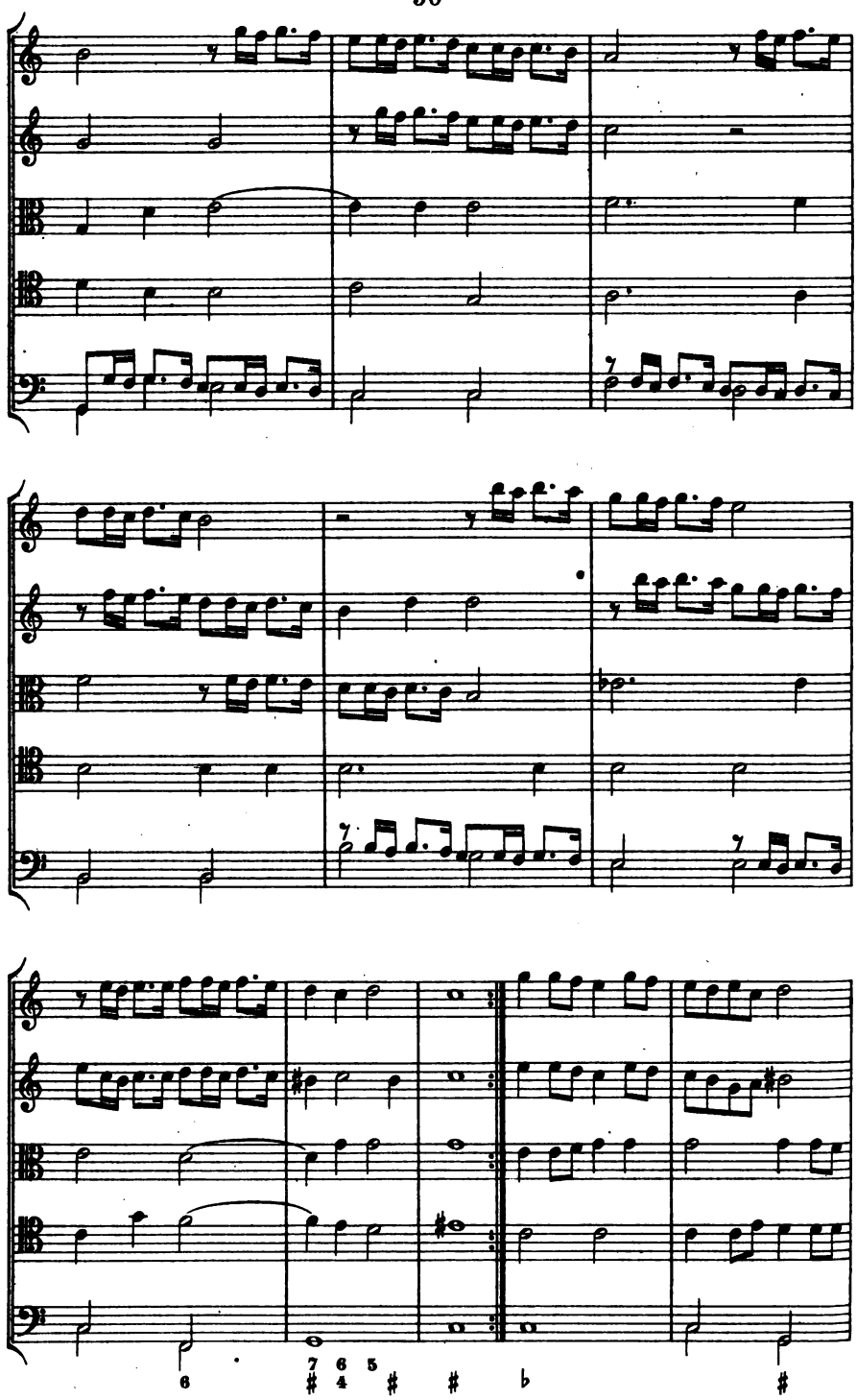
ANHANG.

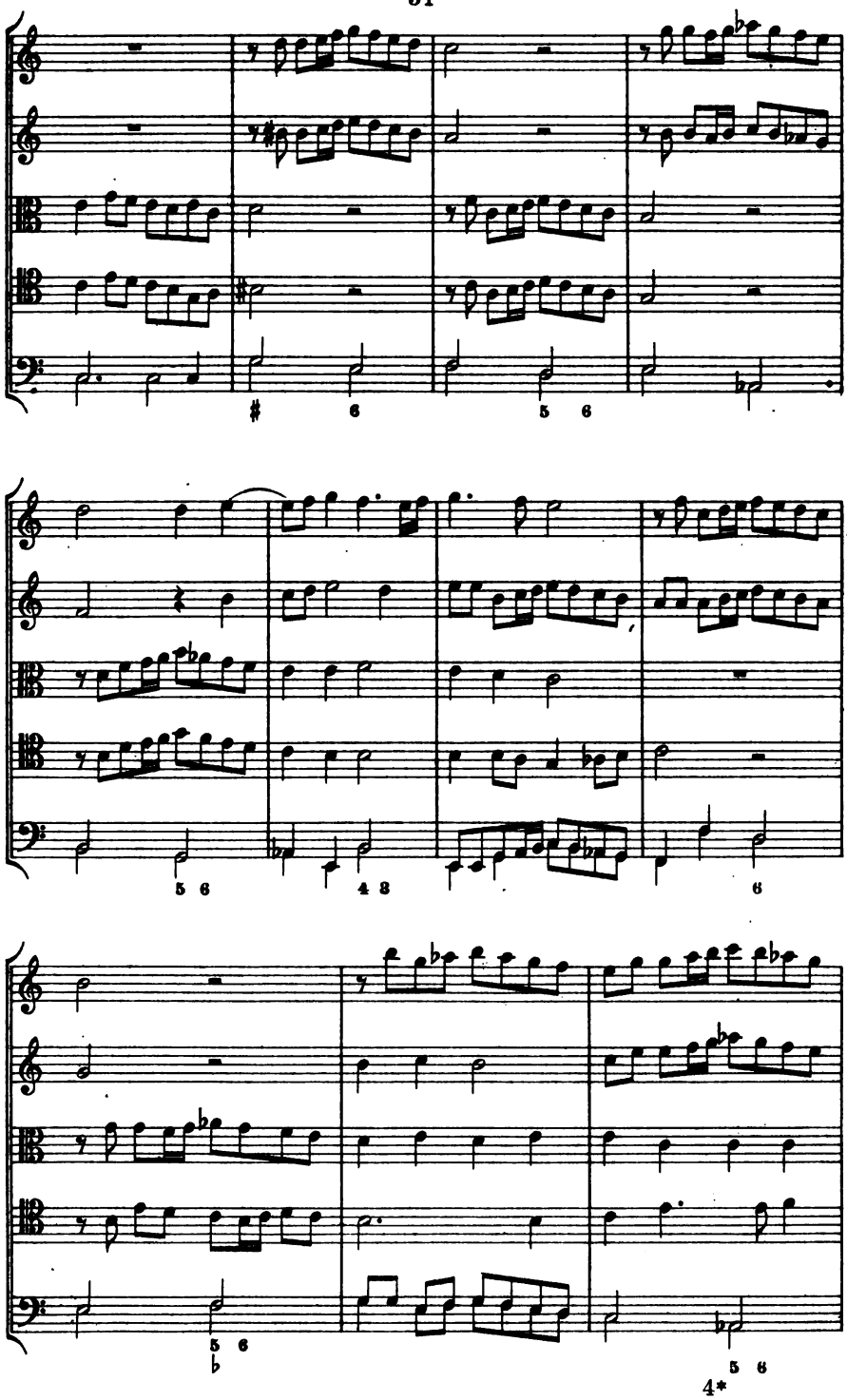
Nr. 1. Paduan.

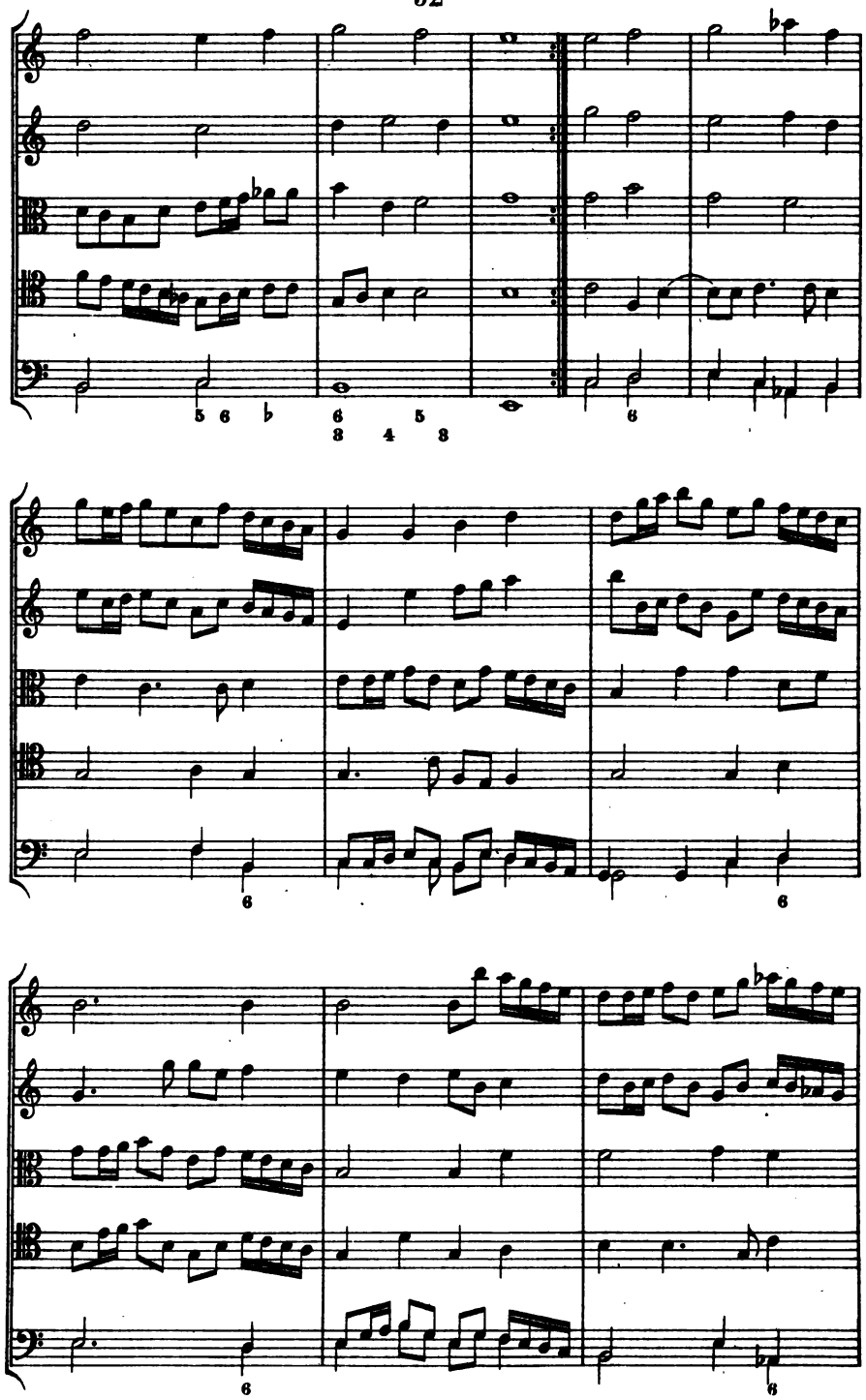
Aus J. Rosenmüller,
Studentenmusik 1654, Nr. 50.

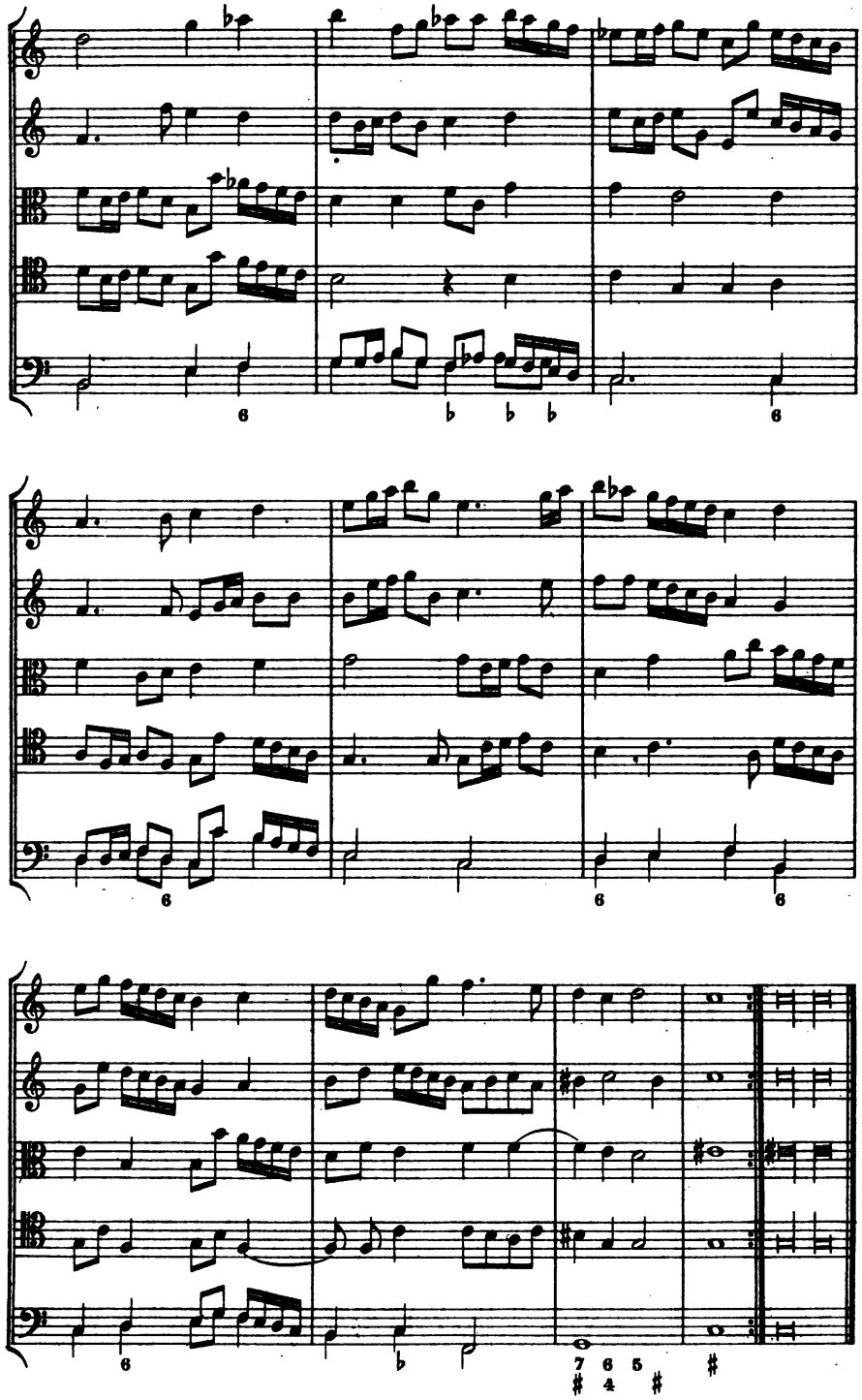


Die Originale liegen nur in Stimmendrucken vor. Bei Herstellung der Partitur sind überall die Taktstriche ergänzt worden. Zweifelhafte Stellen und Druckfehler sind im Notentext selber einzeln angemerkt. Da im 17. Jhd. ein und dasselbe Stück nie die Tonart wechselt, sind der bequemeren Schreibung halber die Tonartenvorzeichnungen nur in das erste System eingezeichnet, sie haben aber stets durch das ganze Stück hindurch Geltung.



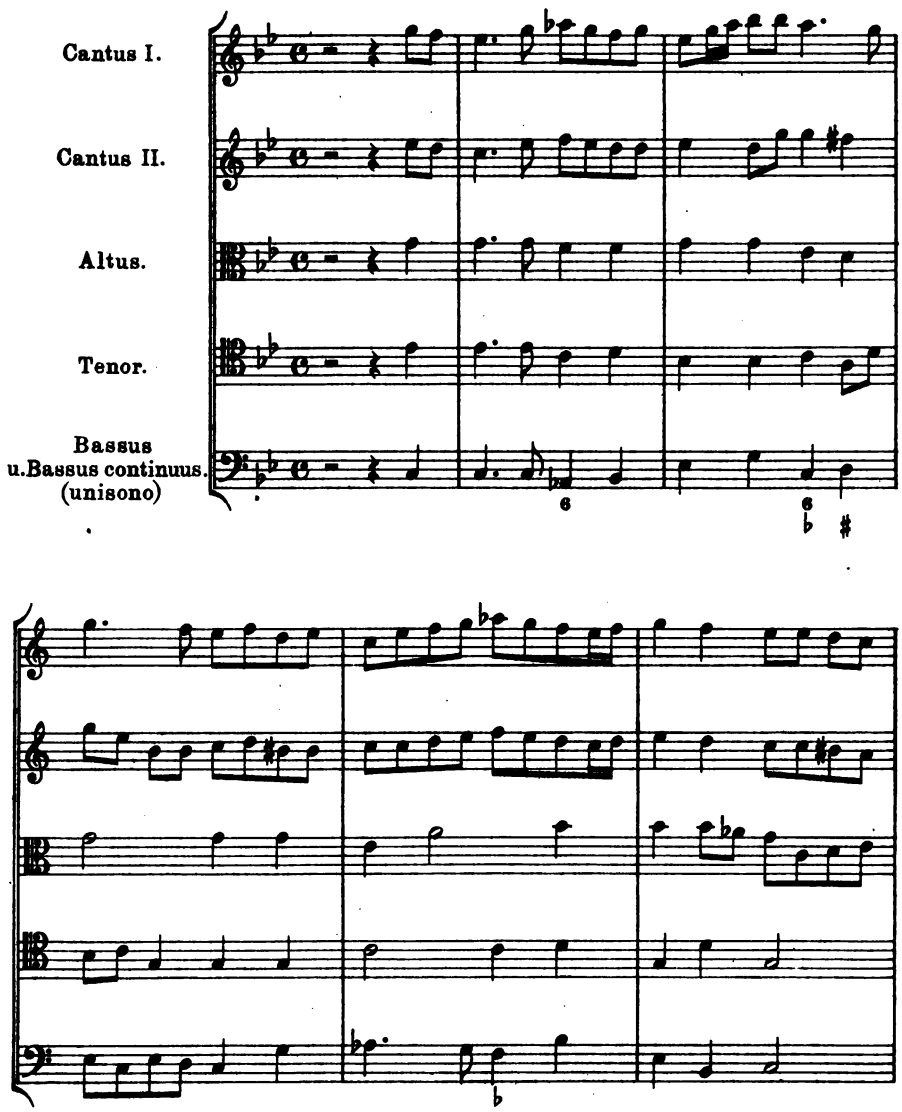


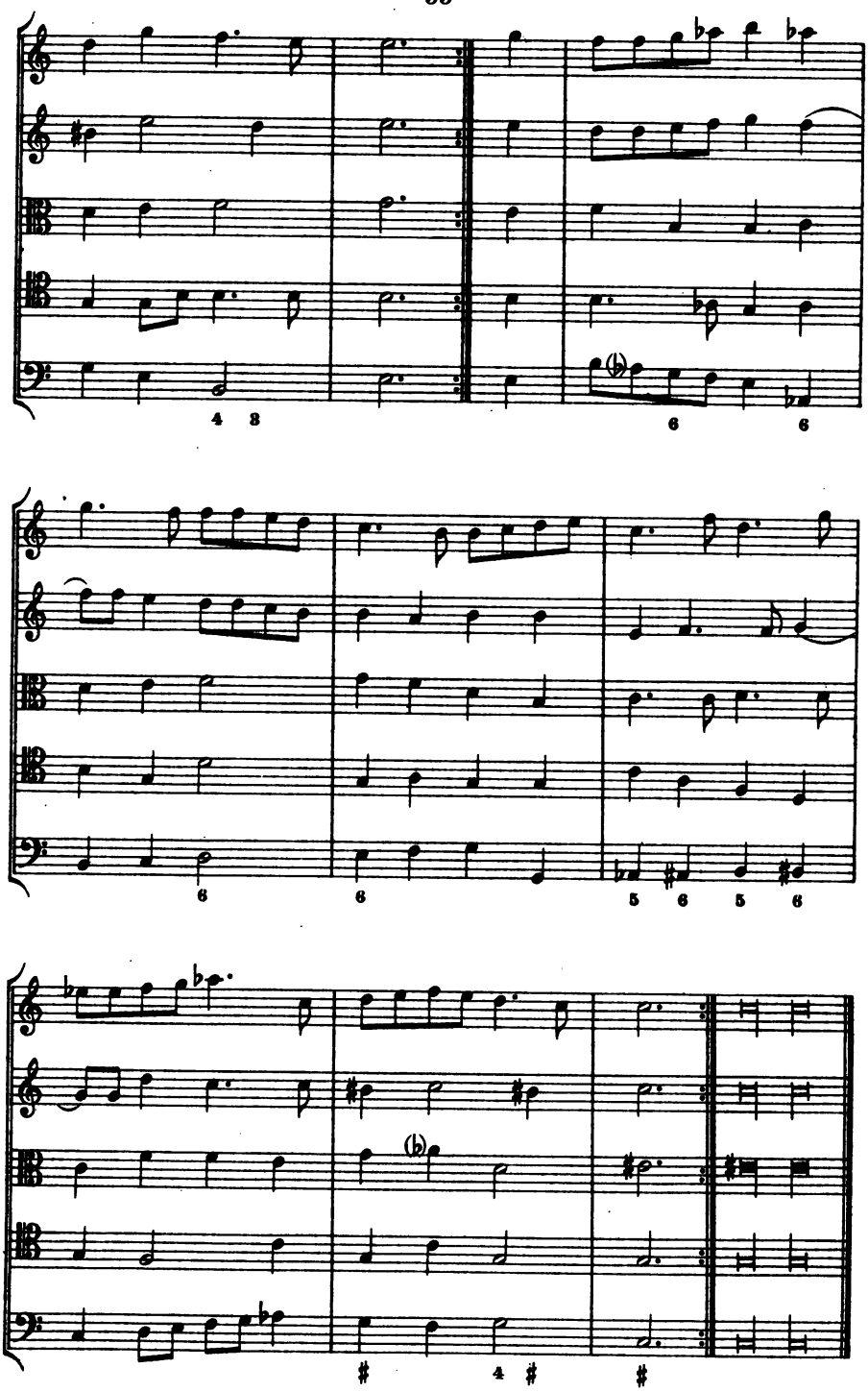




Nr. 2. Alemanda.

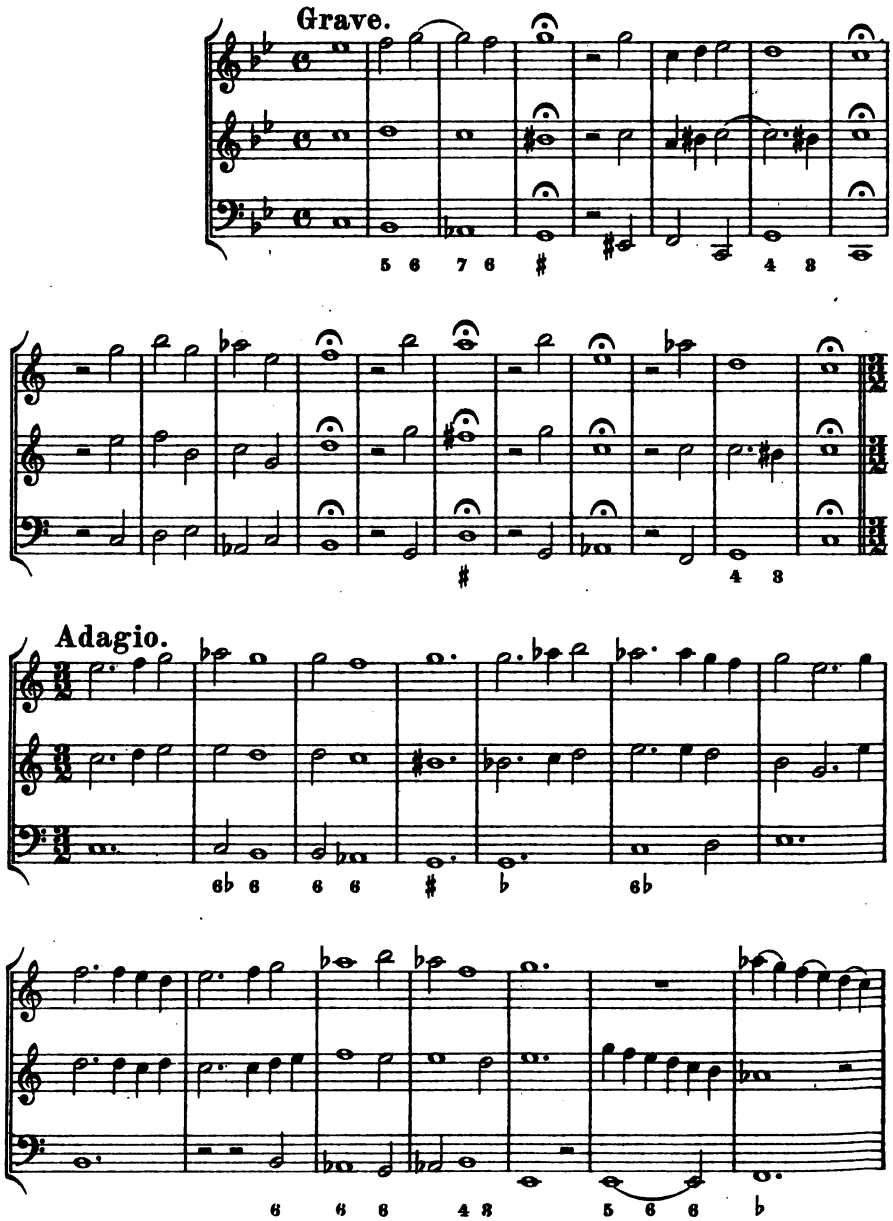
Aus J. Rosenmüller,
Studentenmusik 1654, Nr. 51.

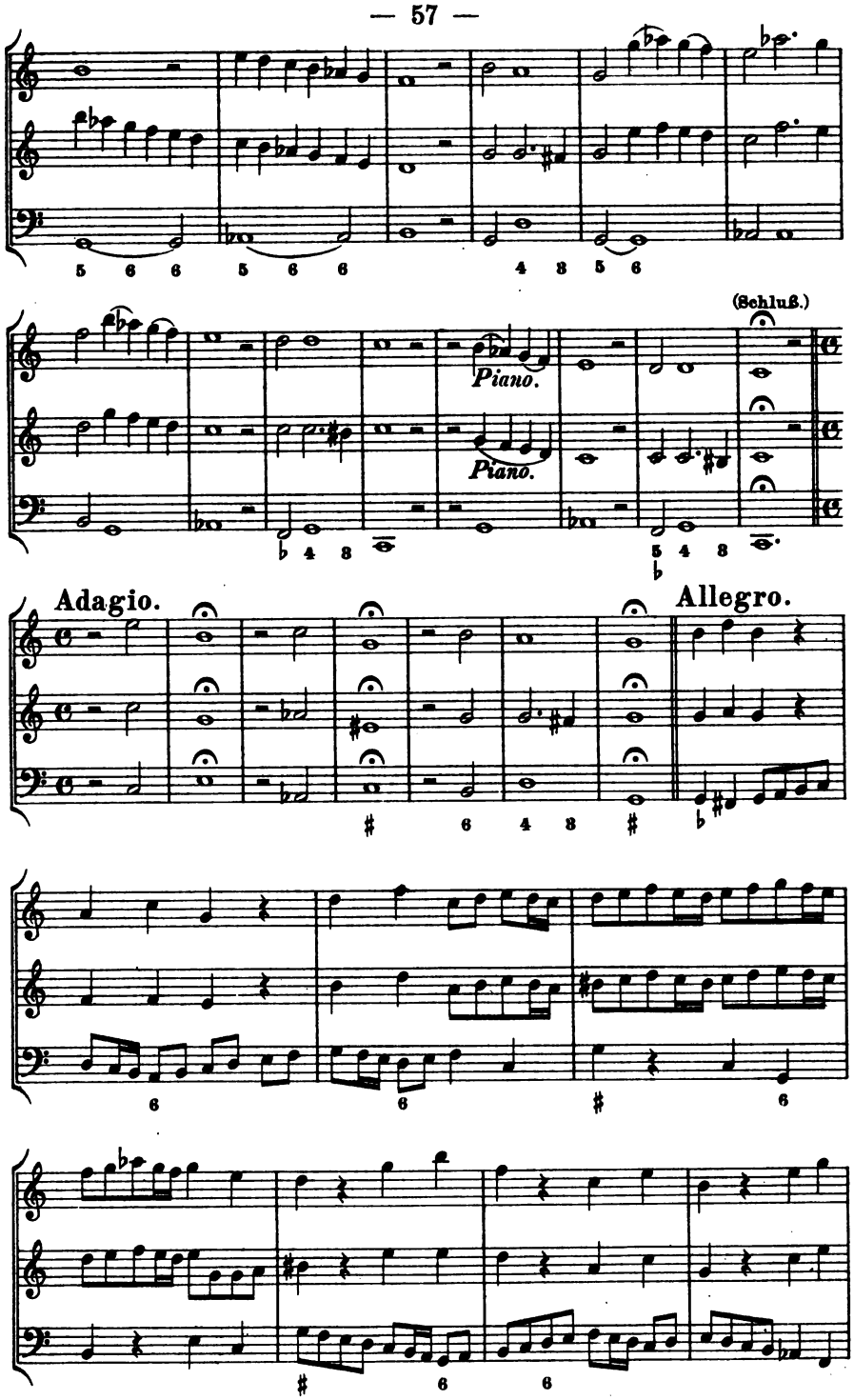


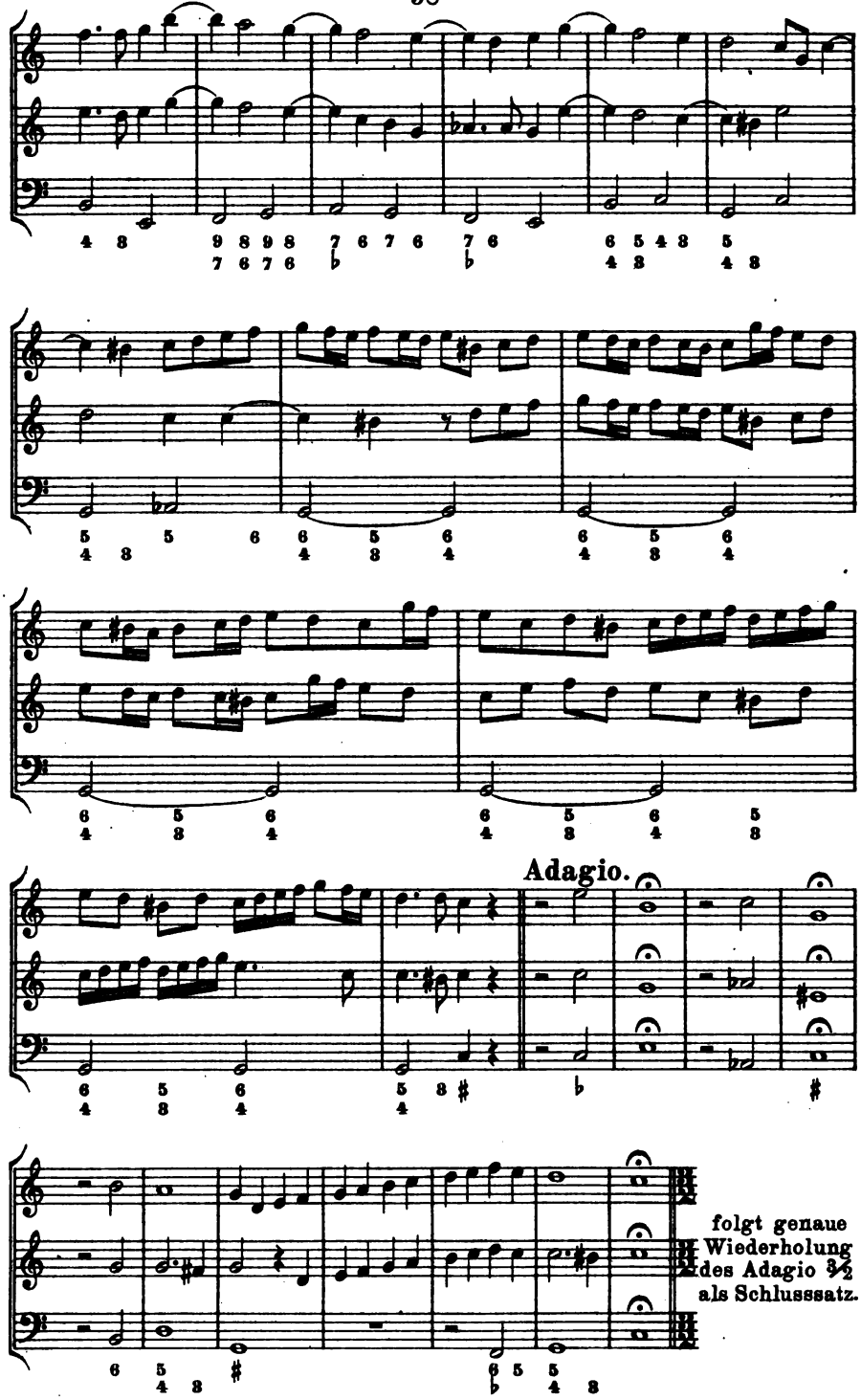


Nr. 3. Sinfonia undecima.

Aus J. Rosenmüller,
Sonate da camera, 1670.

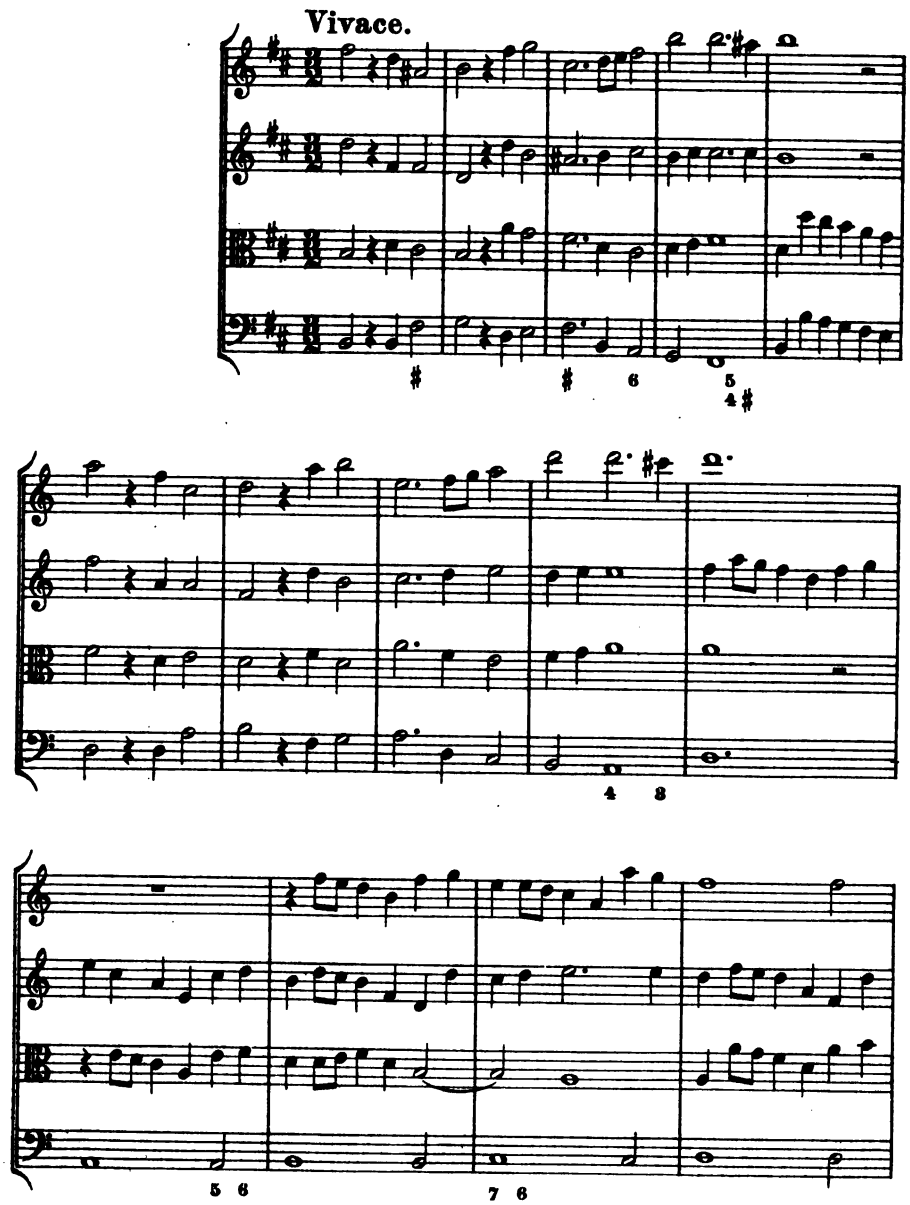


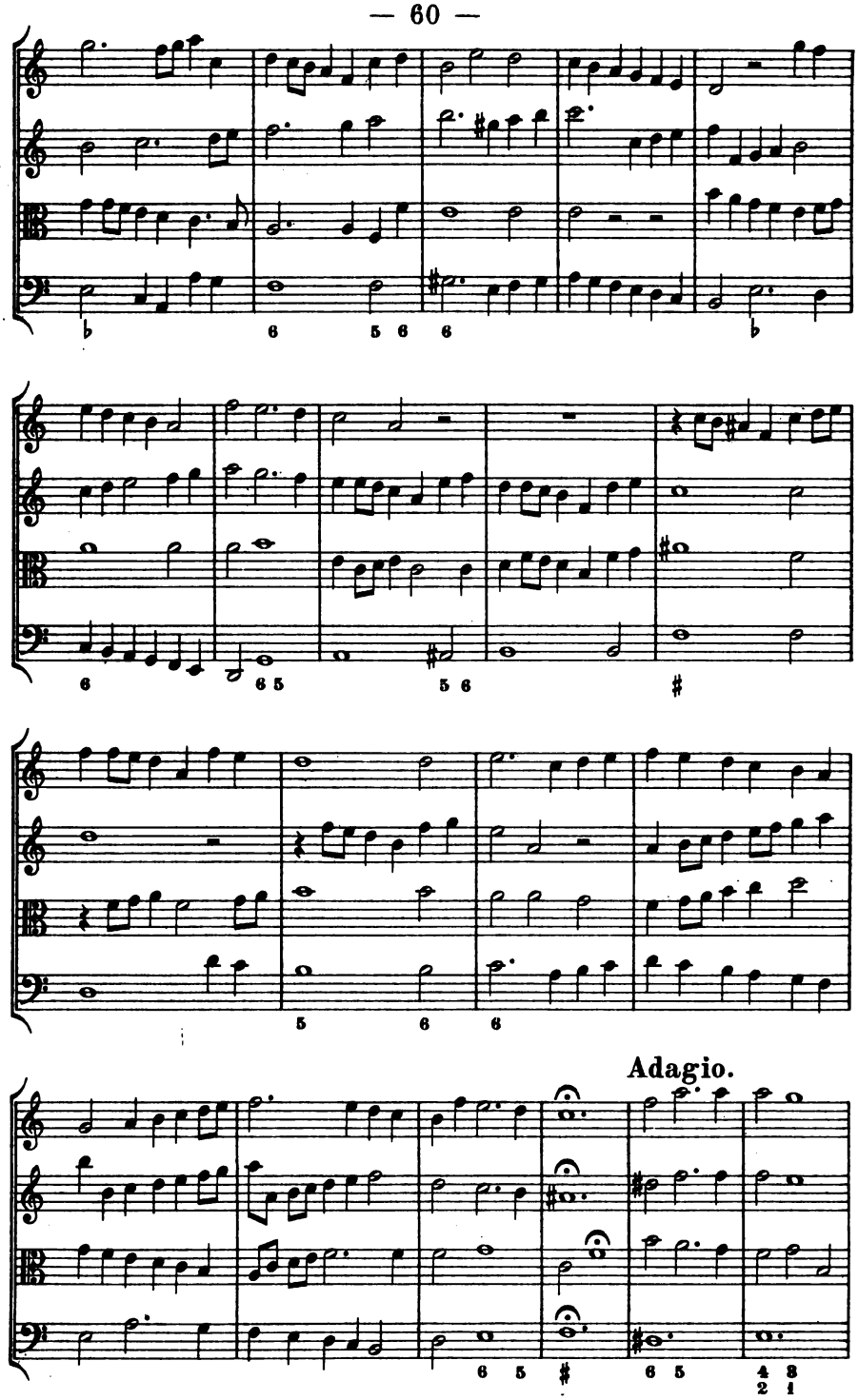

(Schluß.)
Piano.
Piano.
Adagio.
Allegro.


Adagio.
folgt genaue Wiederholung des Adagio 3/2 als Schlusssatz.

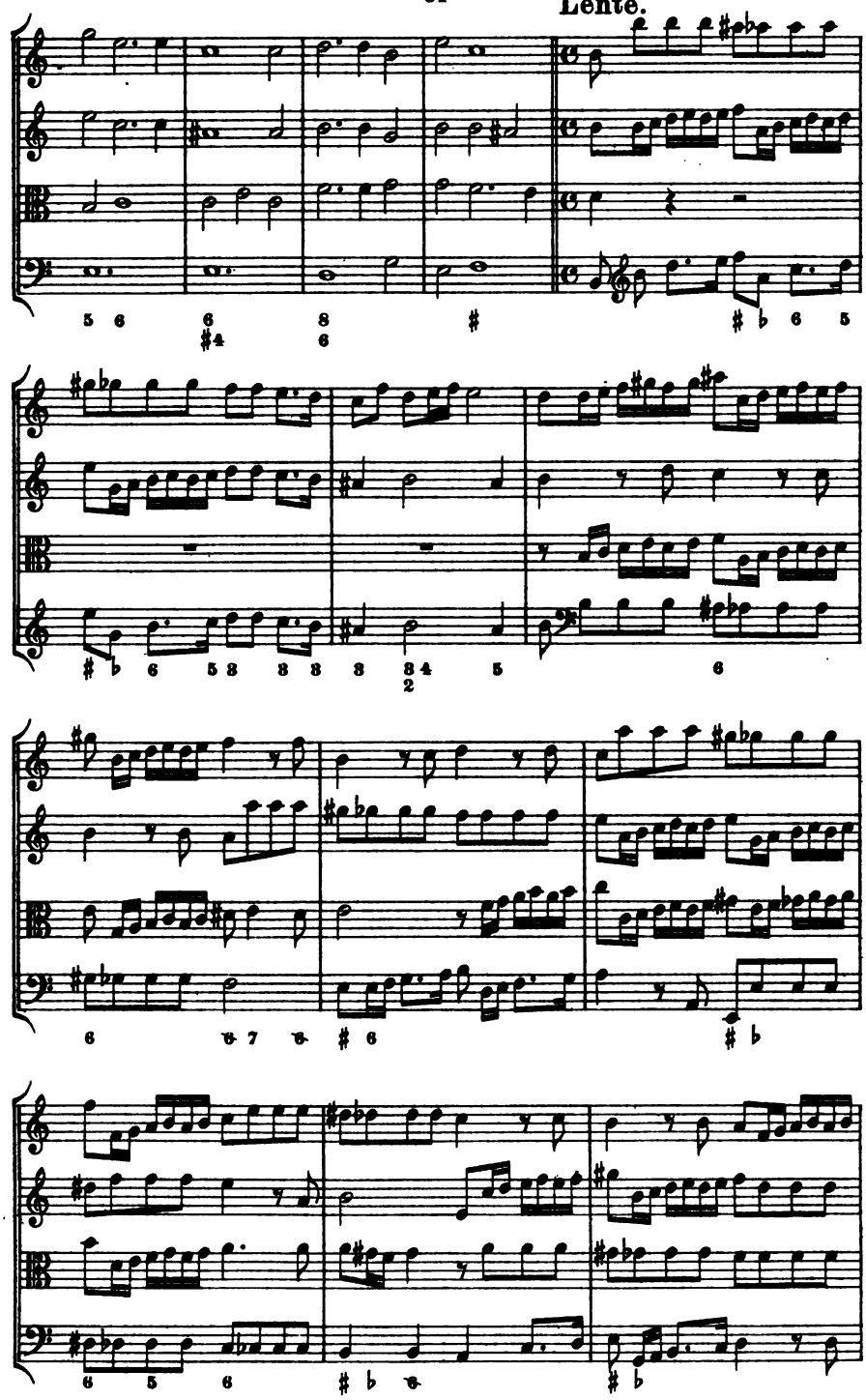
Nr. 4. Praeludium.

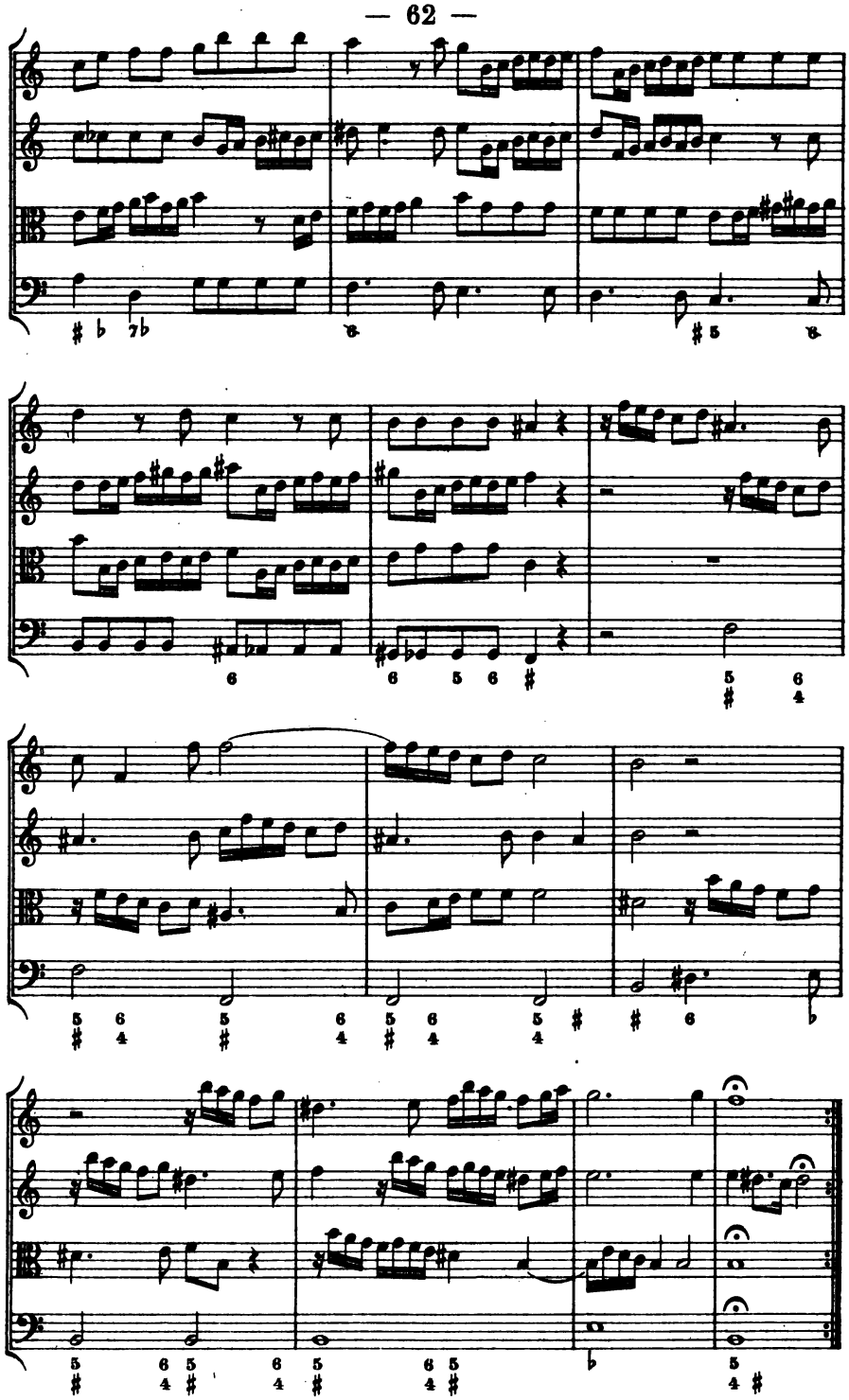
Aus J. Scheiffelhut,
Musicalischer Seyten-Klang, 1685.




Adagio.

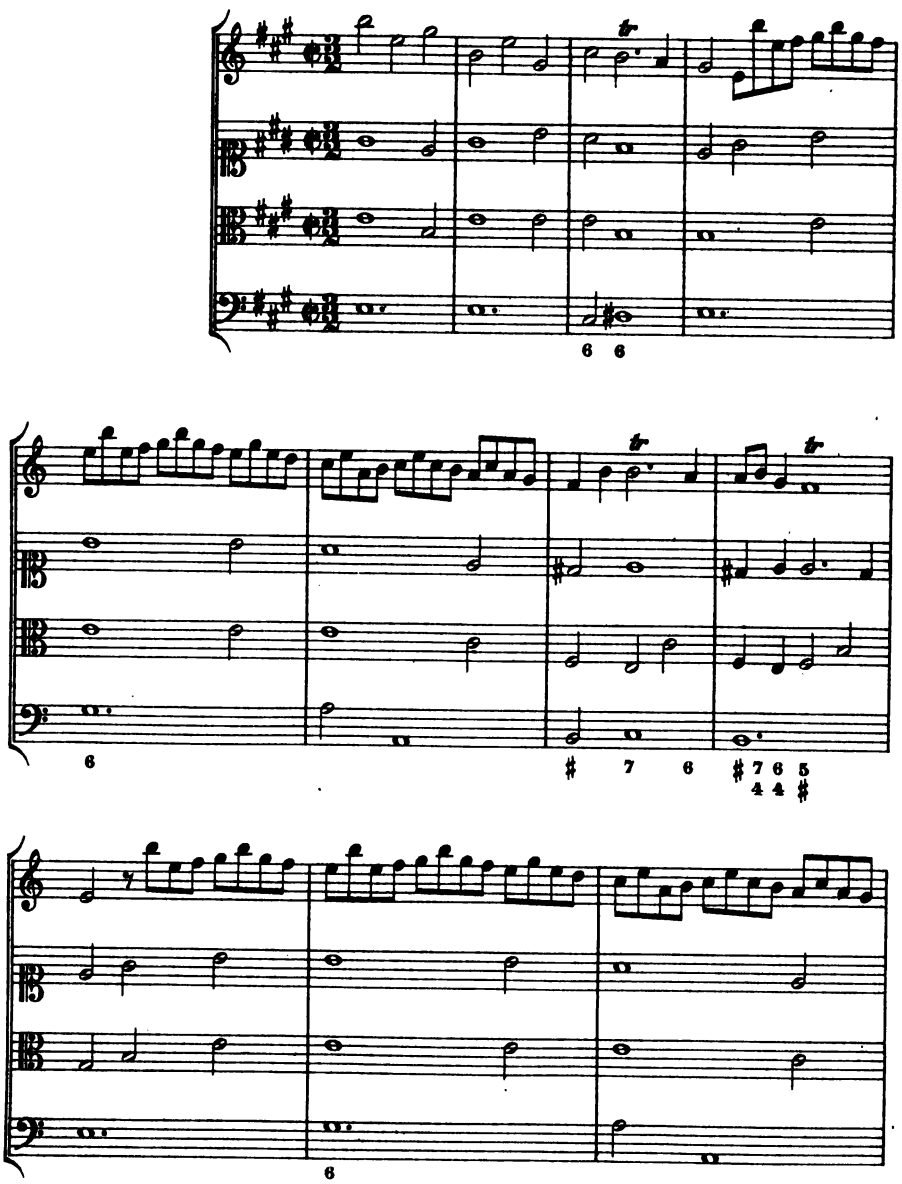
Lente.

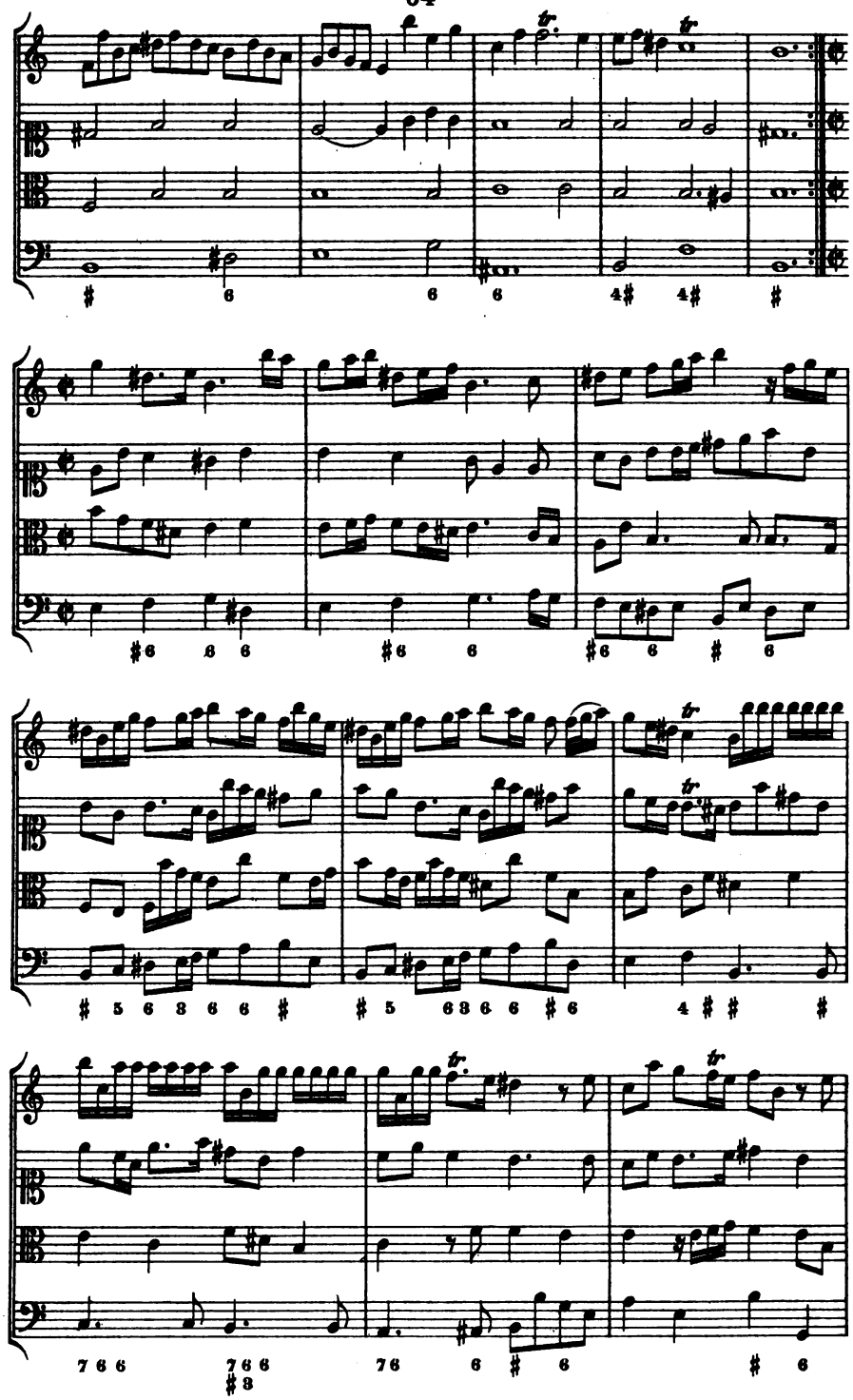


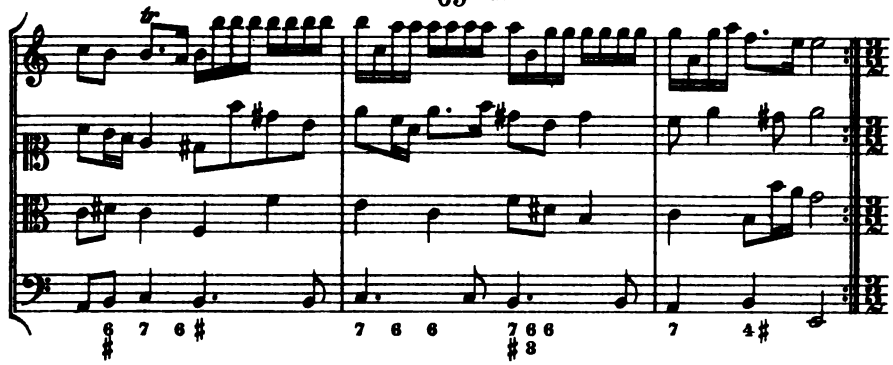


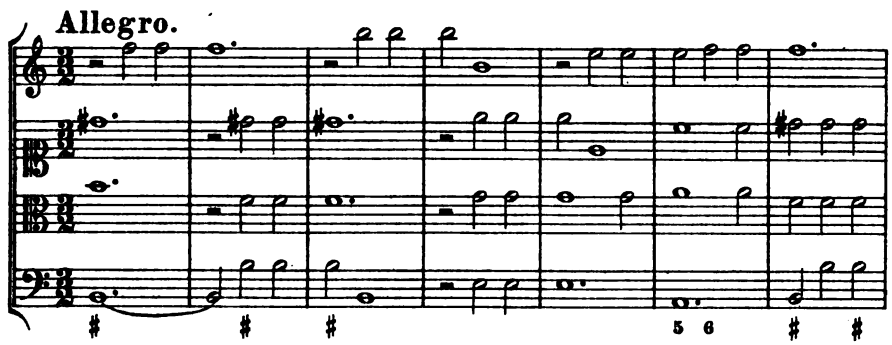
Nr. 5. Sonata X.

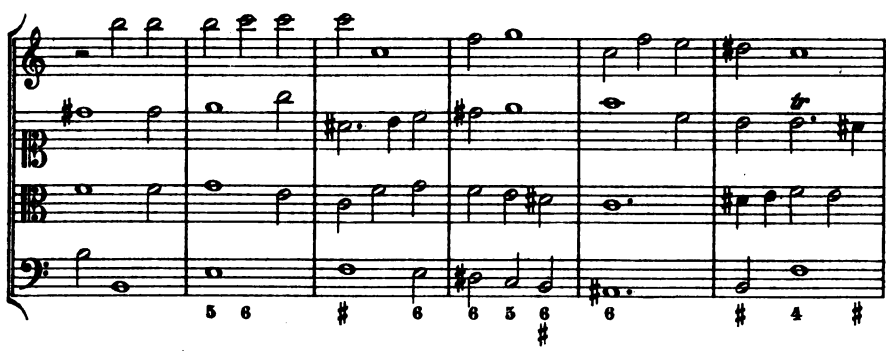
Aus H. J. F. Biber,
Fidicinium.

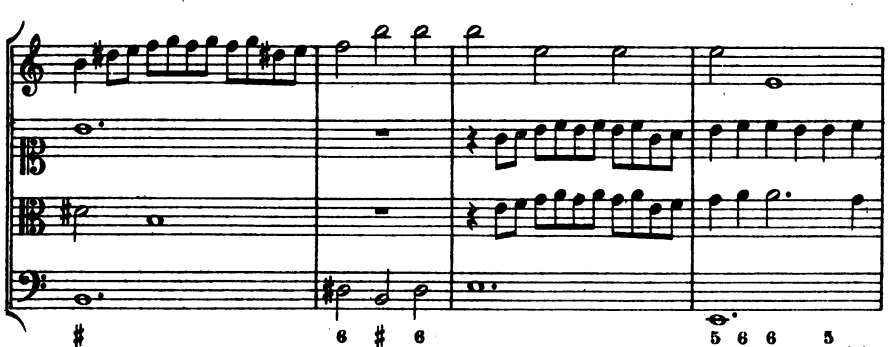


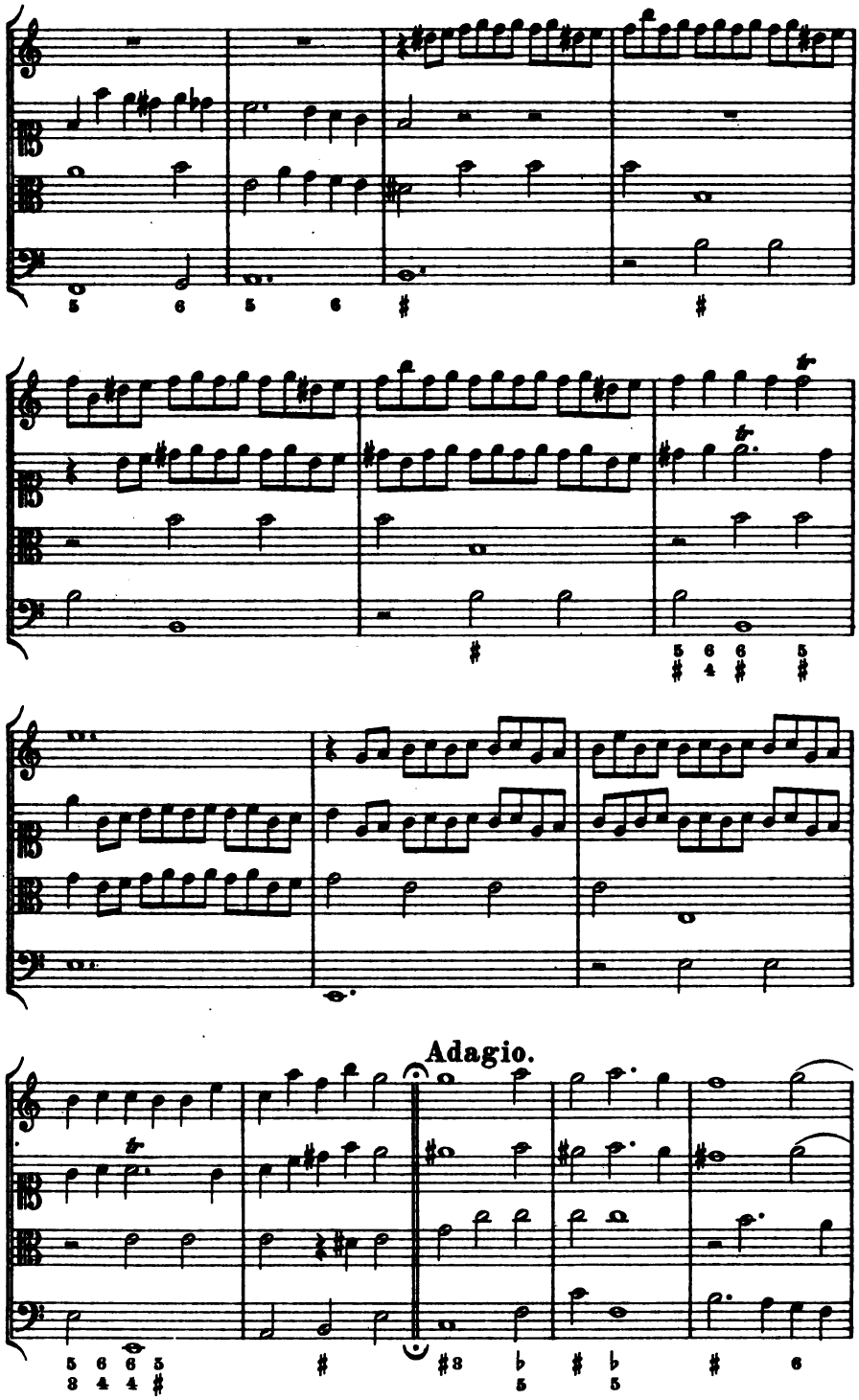


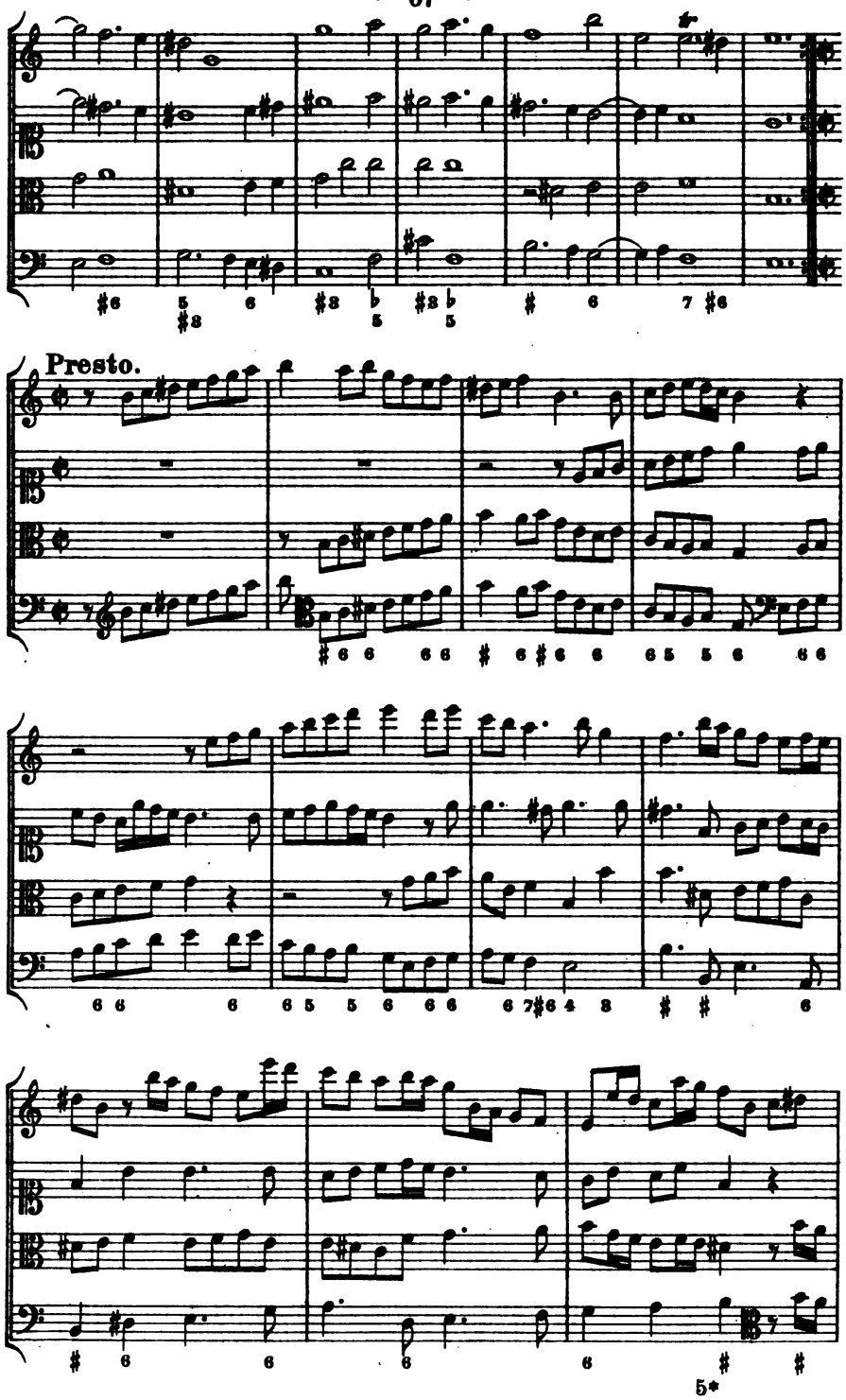


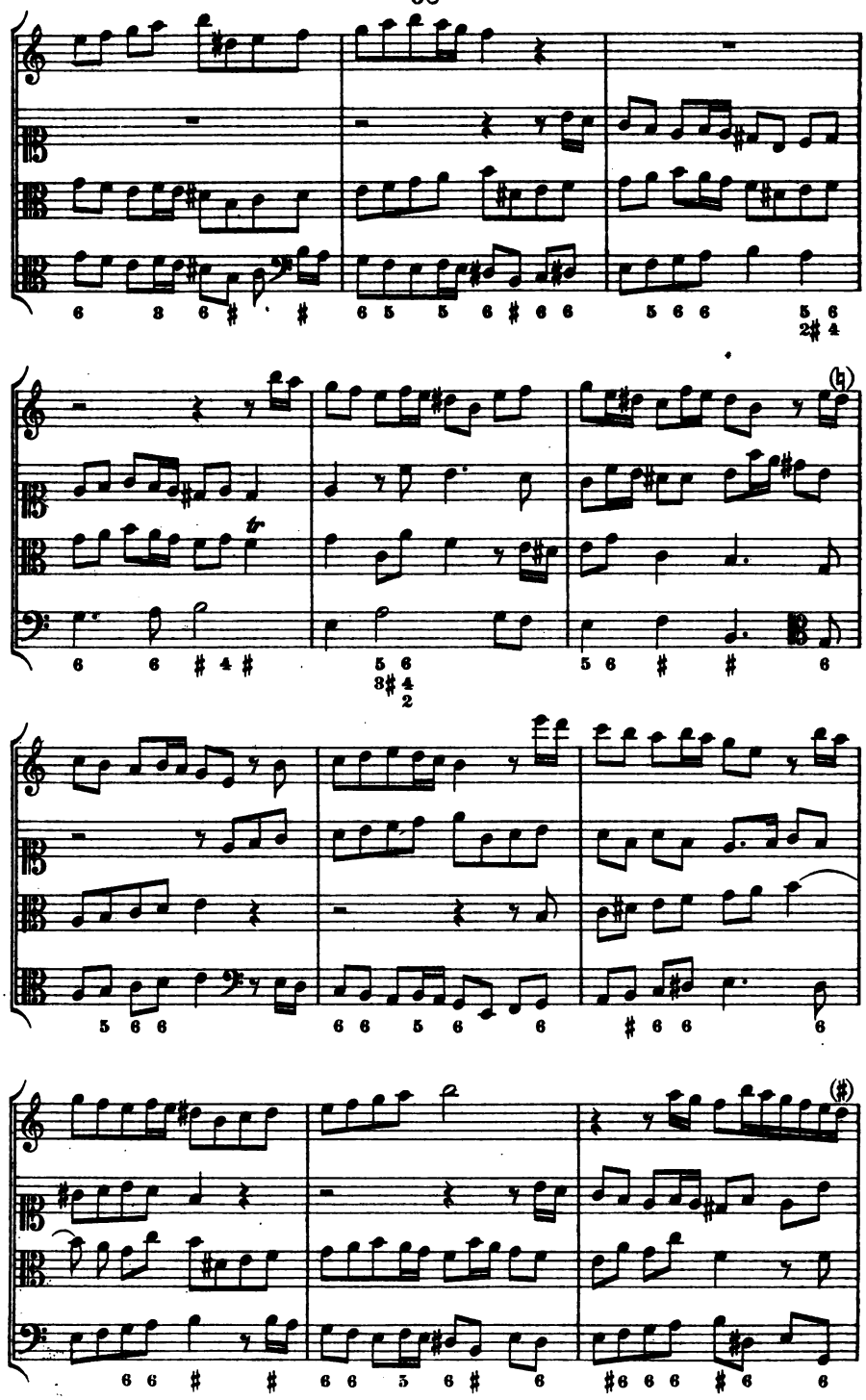

Allegro.

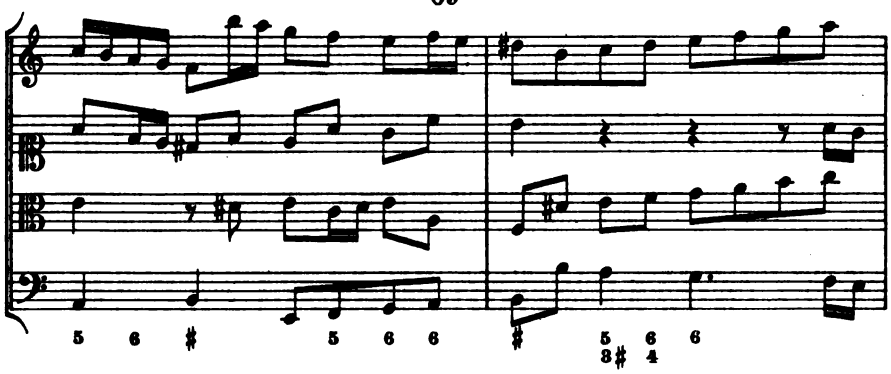




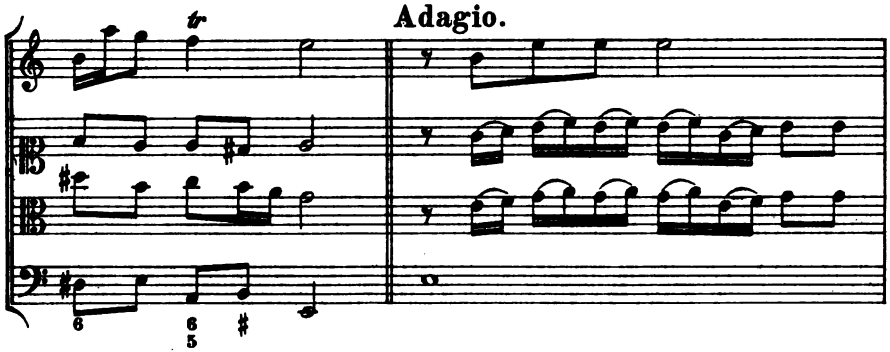

Adagio.

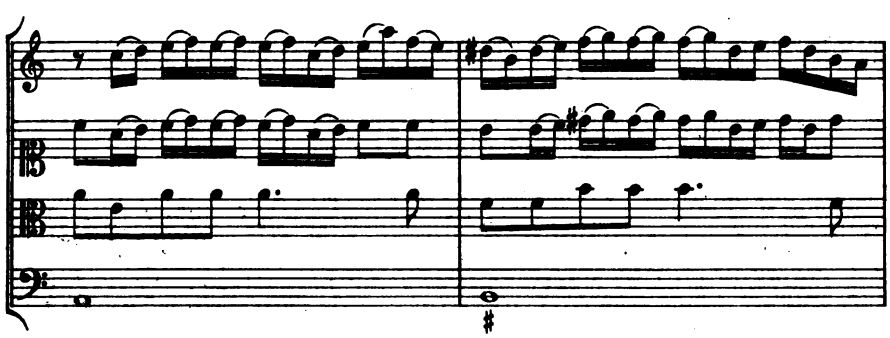

Presto.
5*

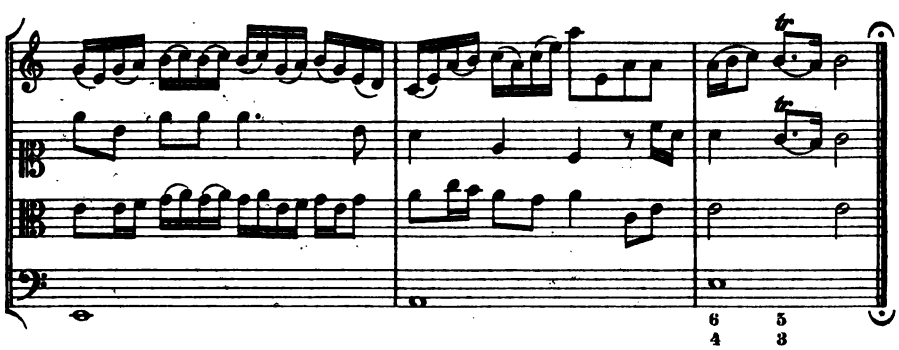




Adagio.

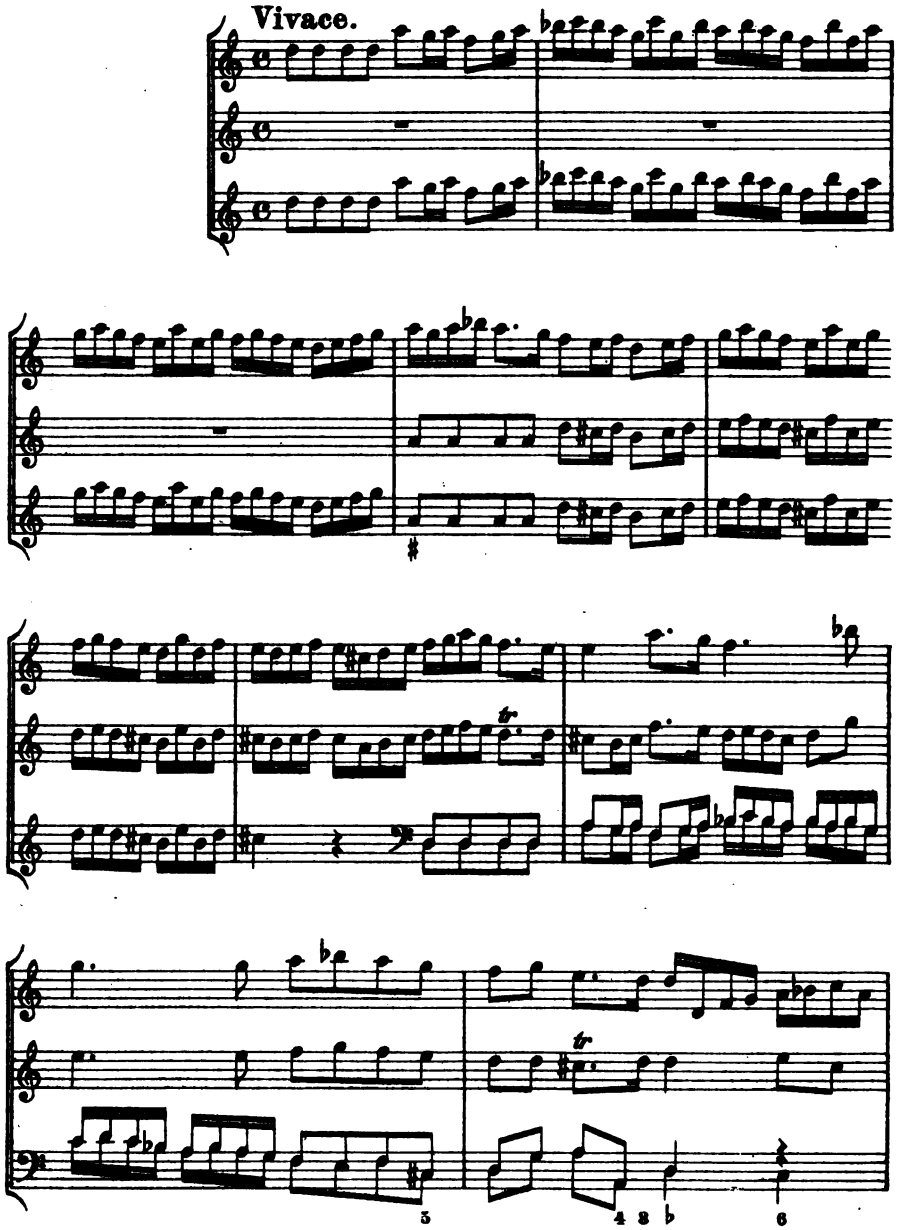


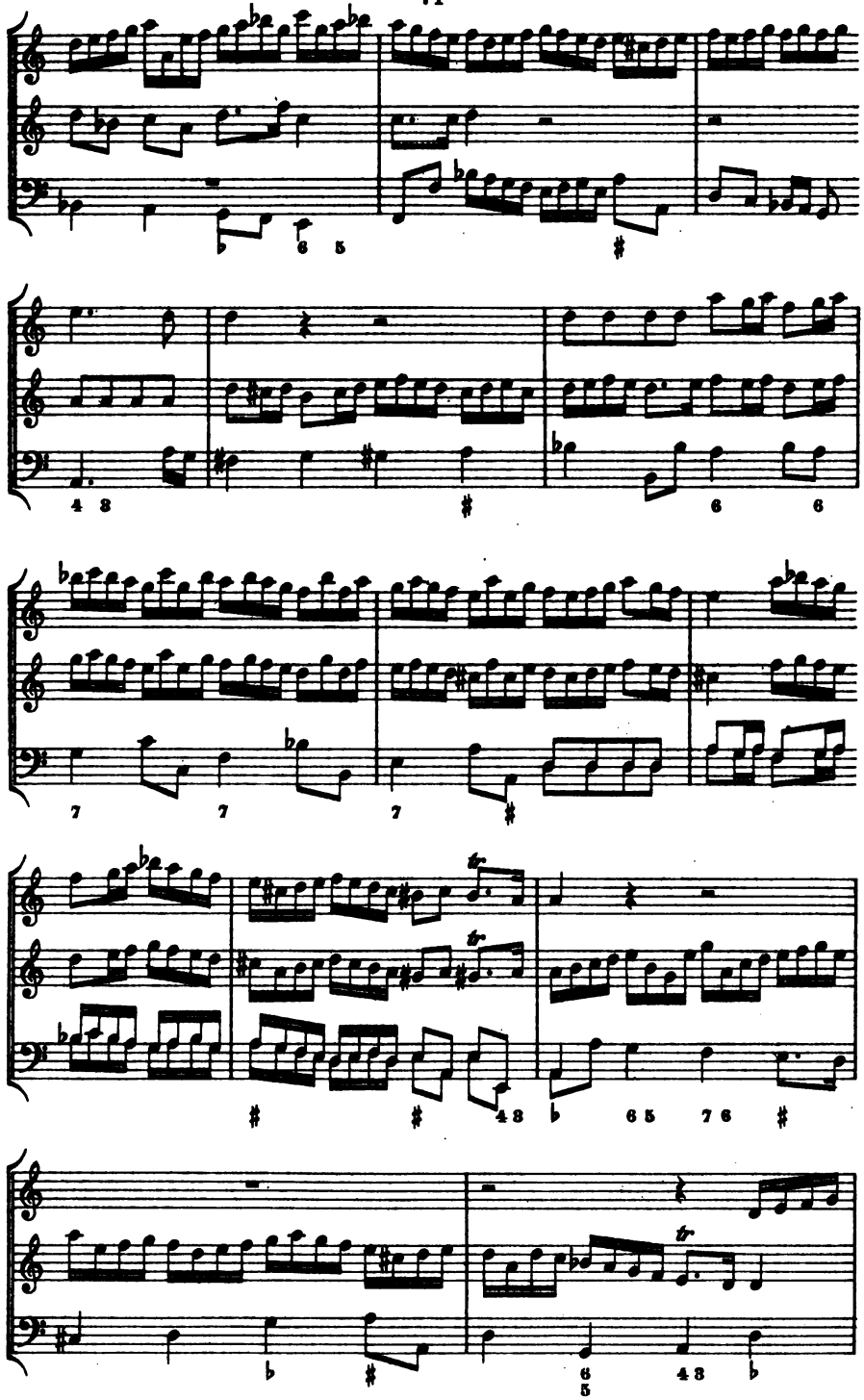


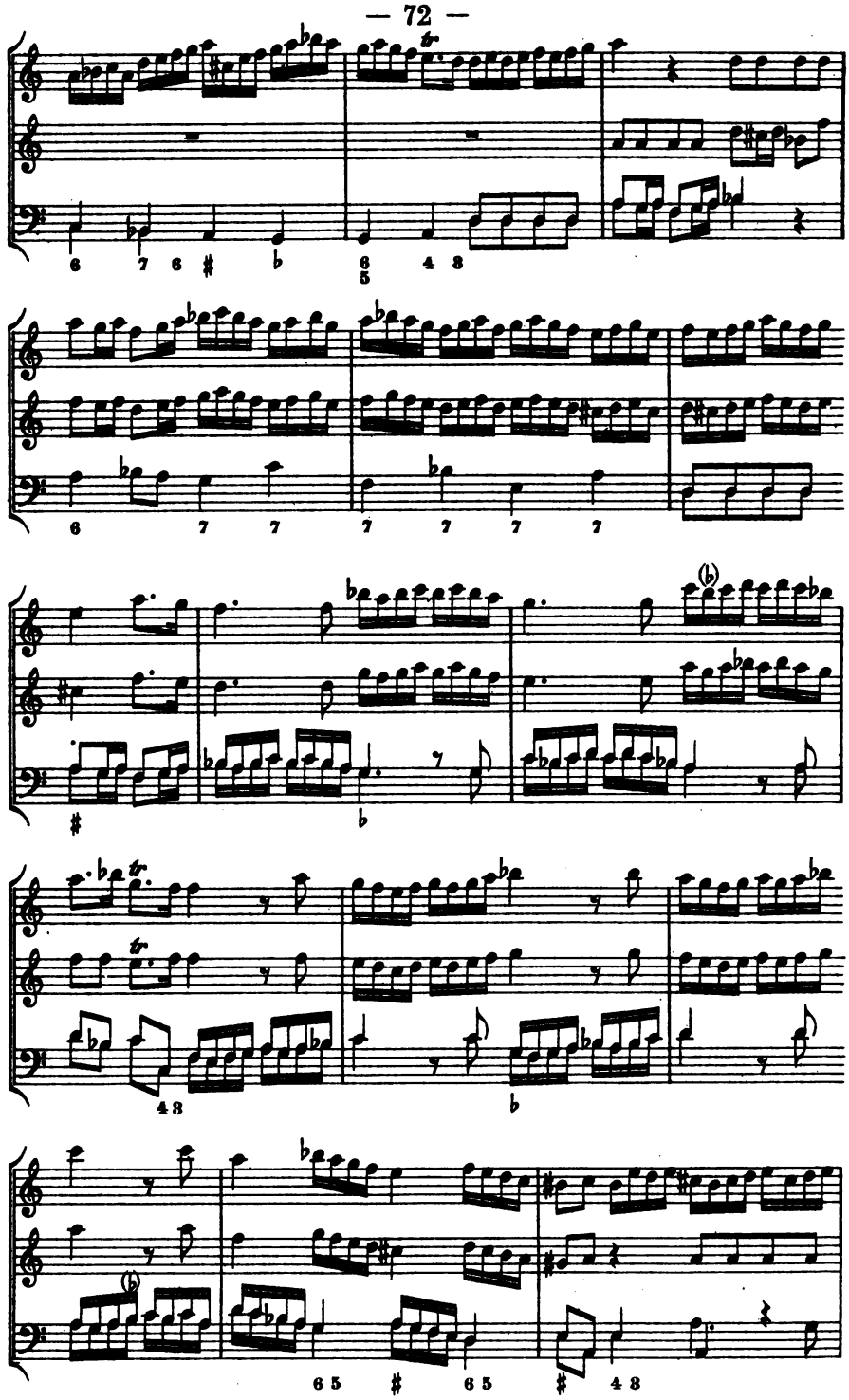


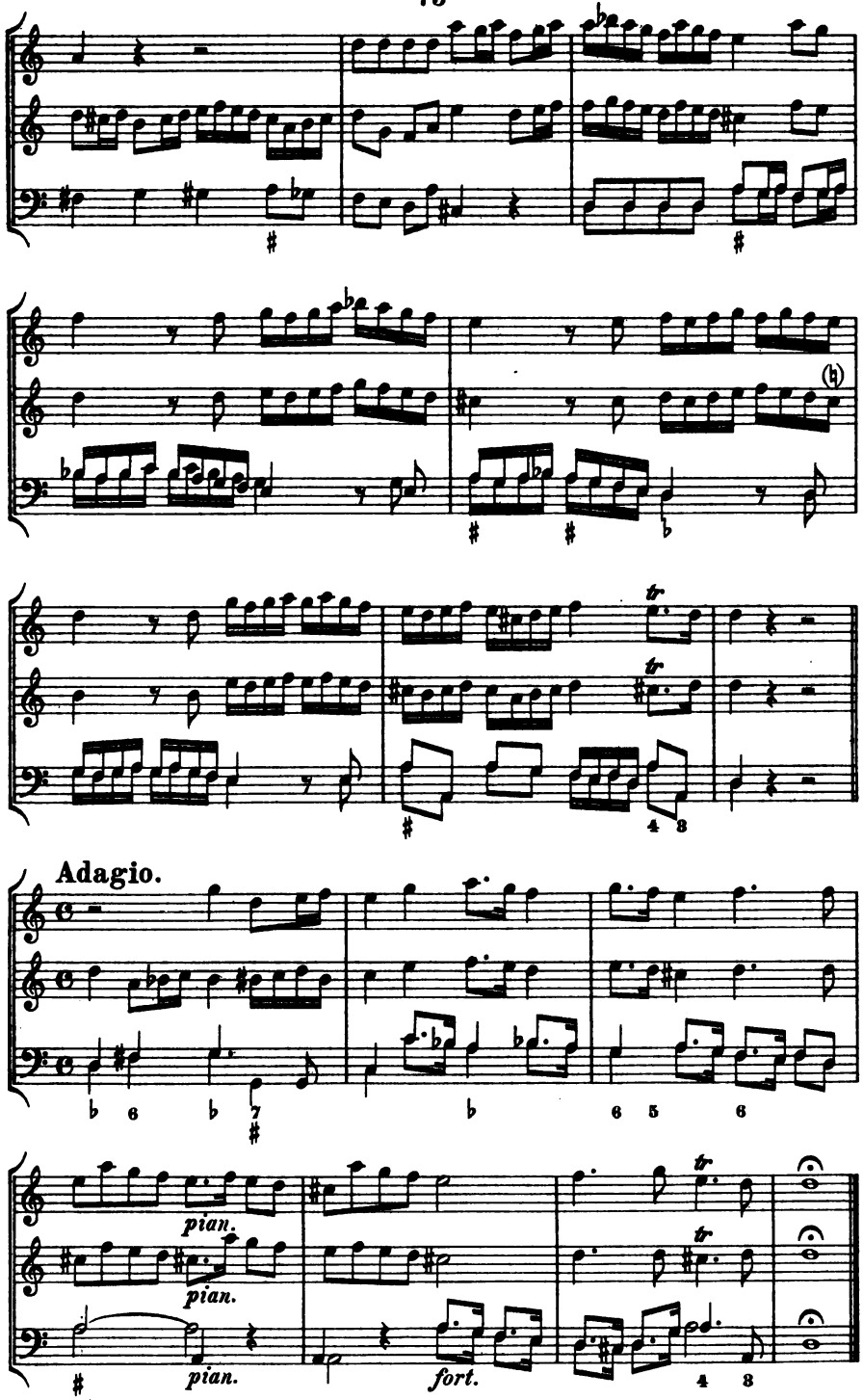
Nr. 6. Fuga.

Aus J. G. Rauch,
Cithara Orphei, 1698.



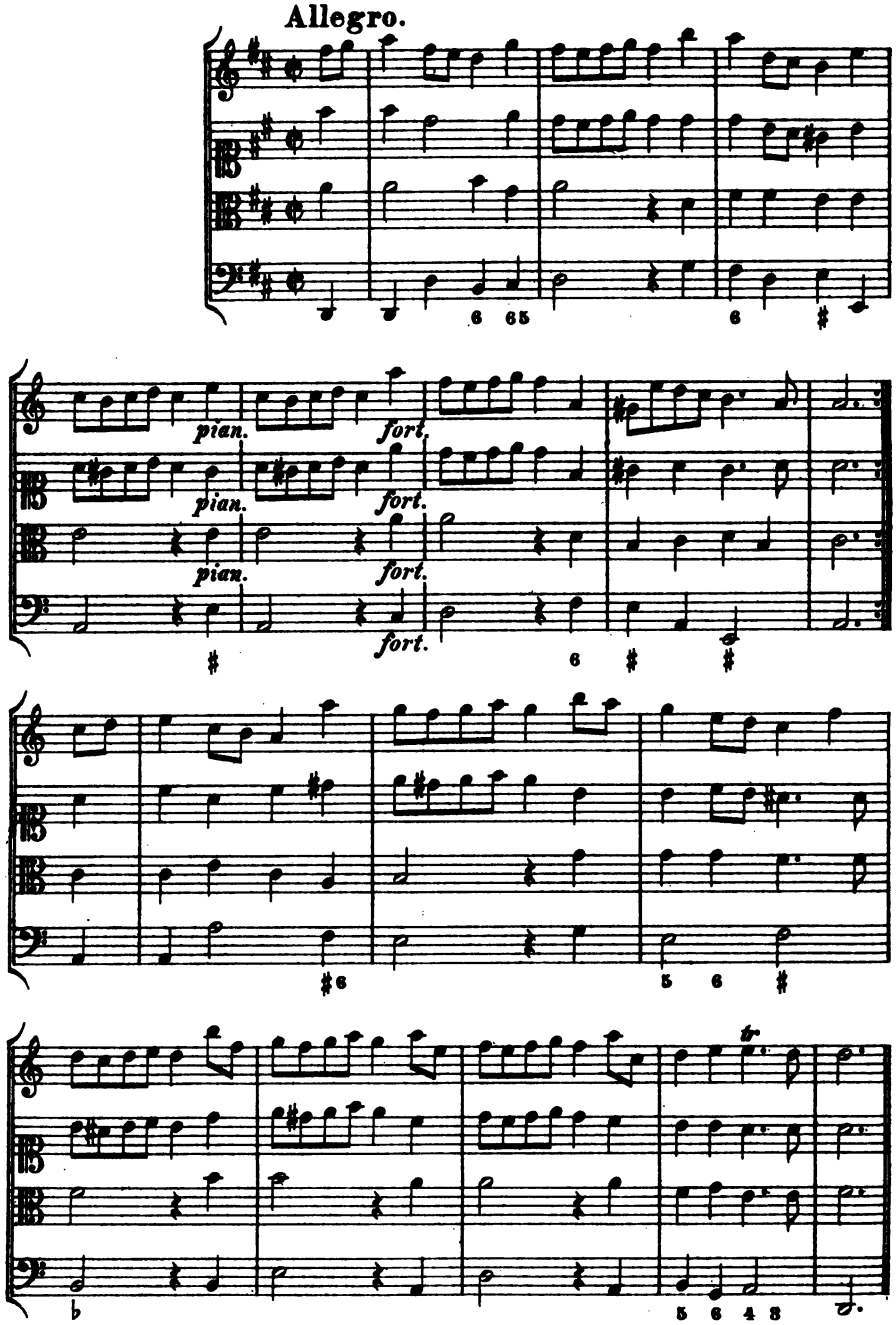




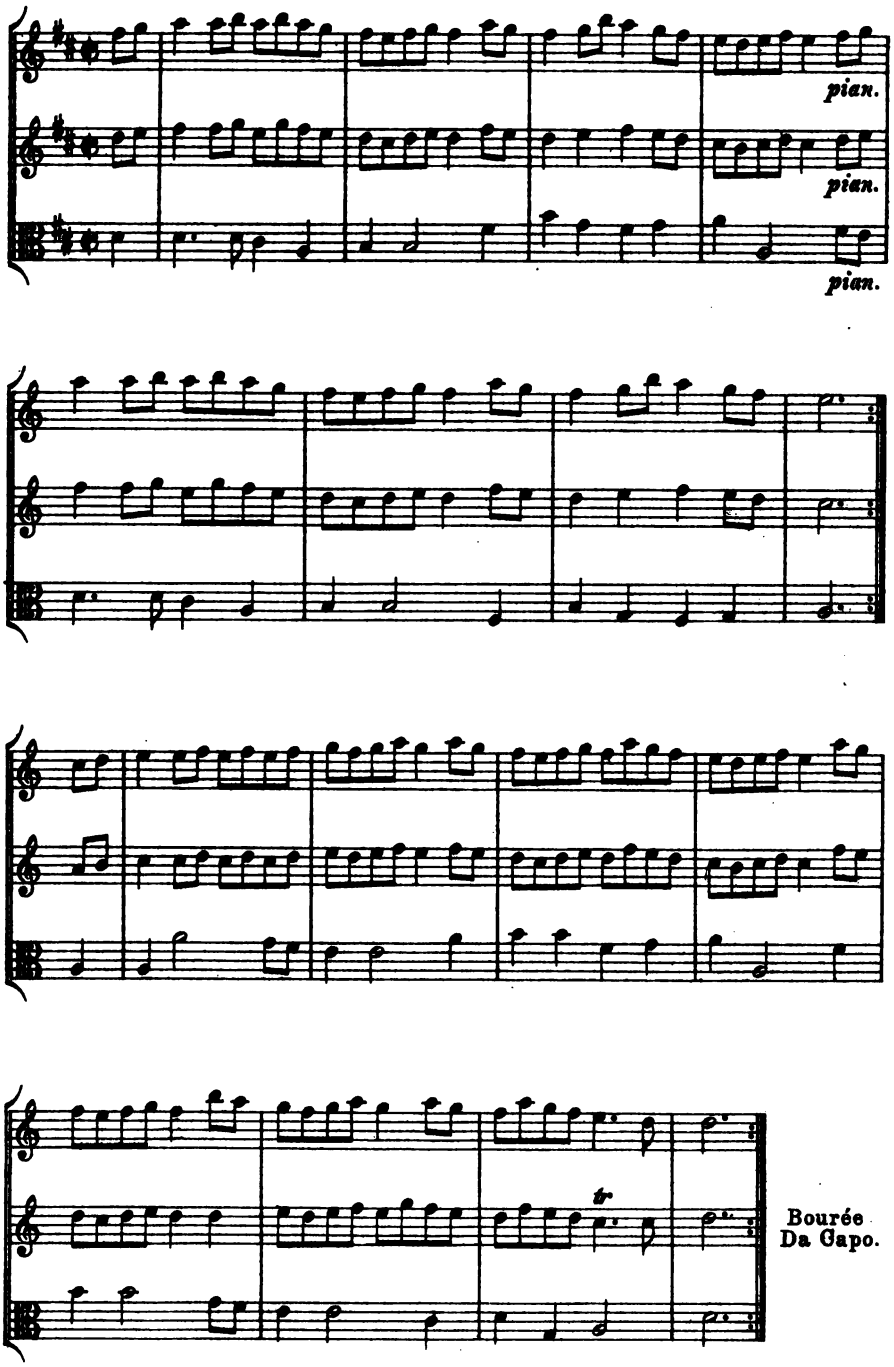

Adagio.
pian.
pian.
pian.
fort.

Nr. 7. Bourée.

Aus J. A. S., Zodiaci Musici, 1698.



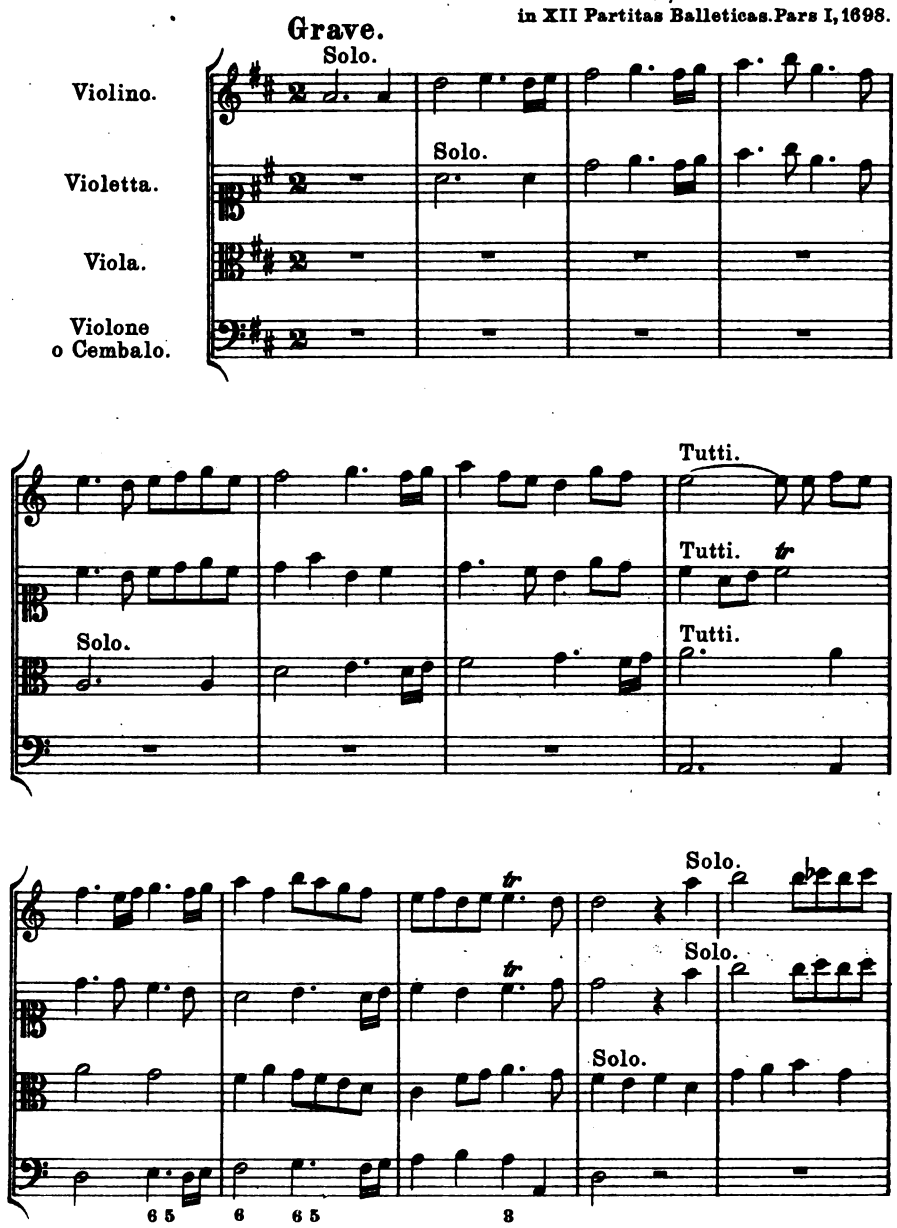
Trio (Violone se tacet).

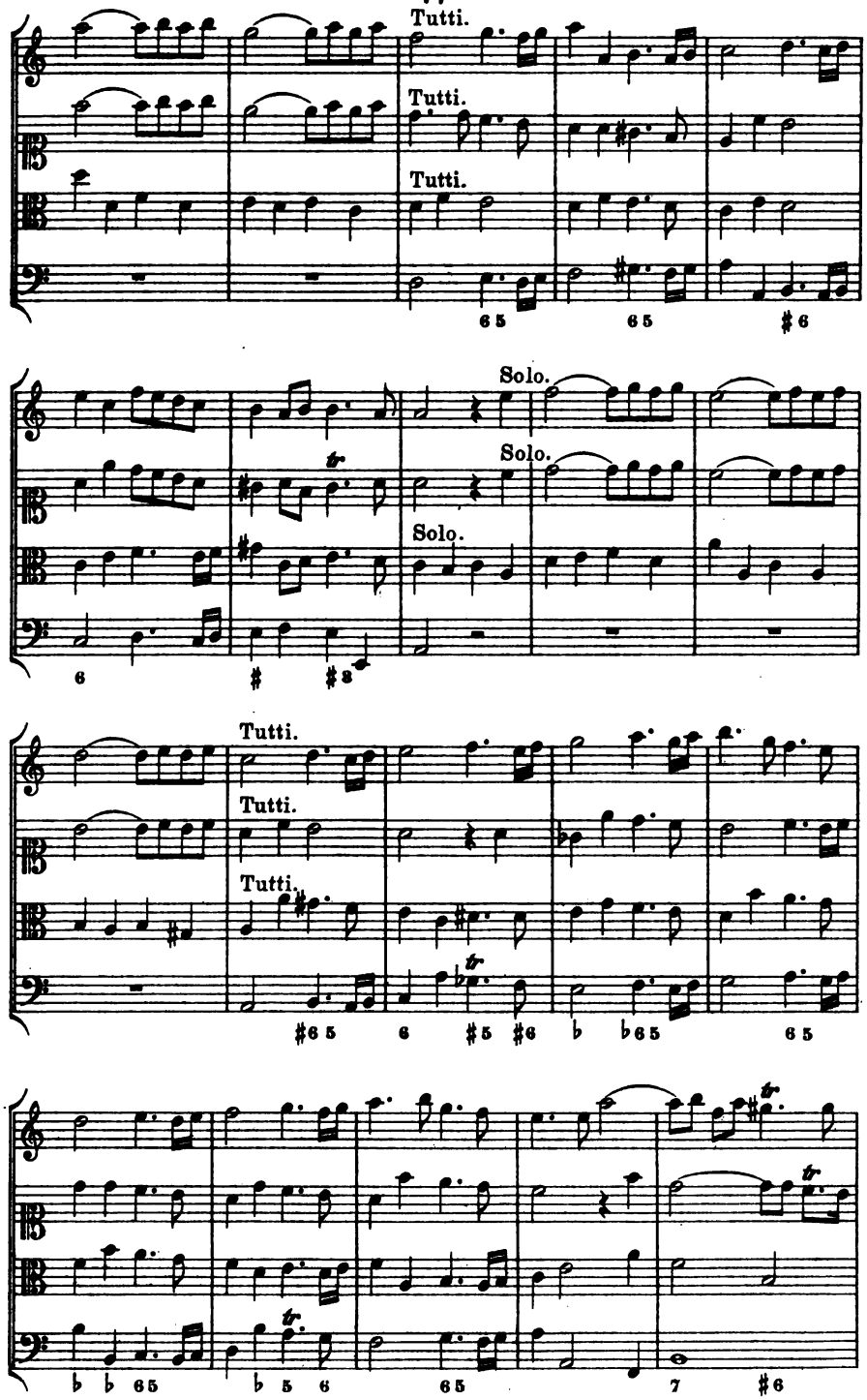


Bourée
Da Capo.

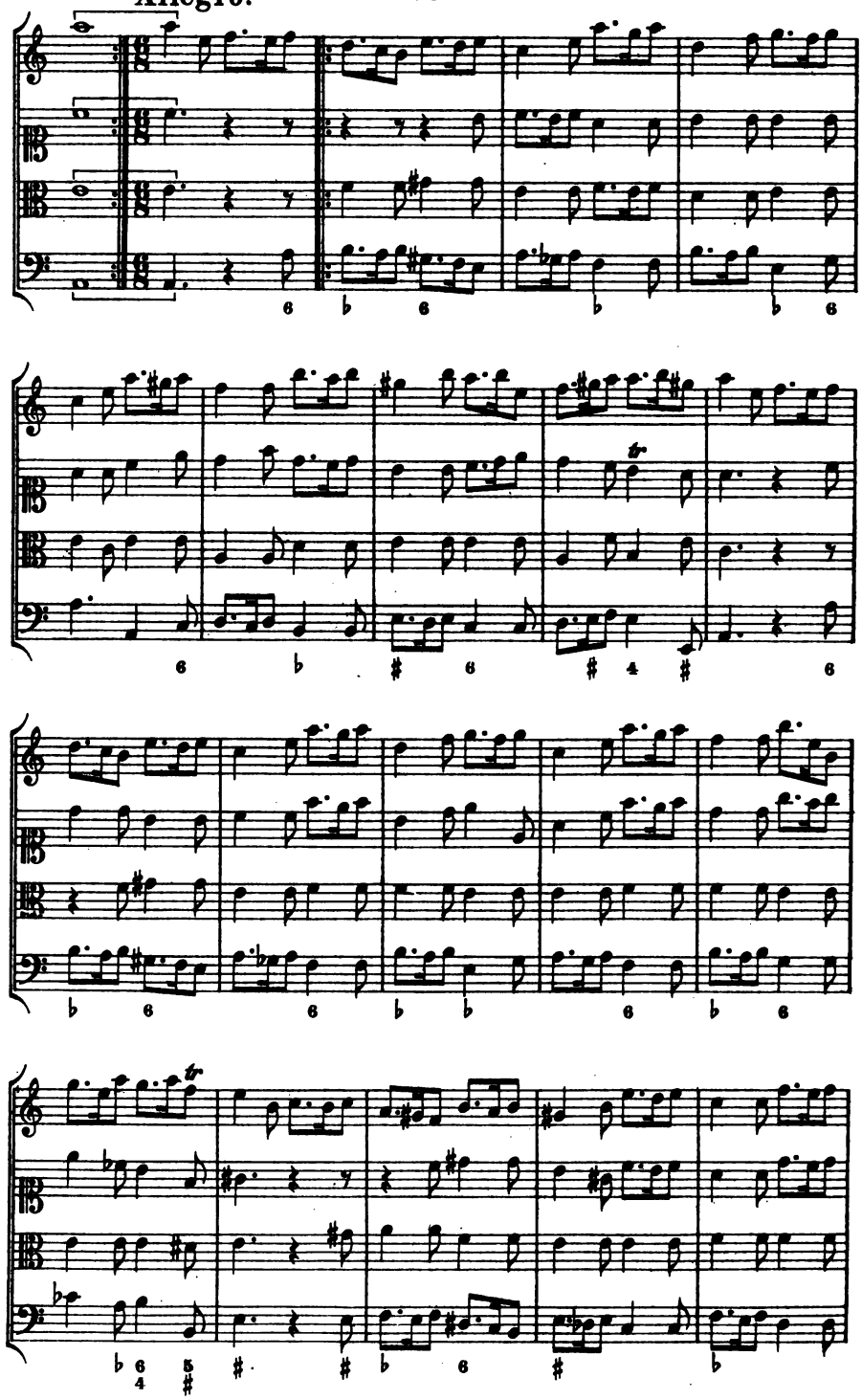
Nr. 8. Ouverture III.

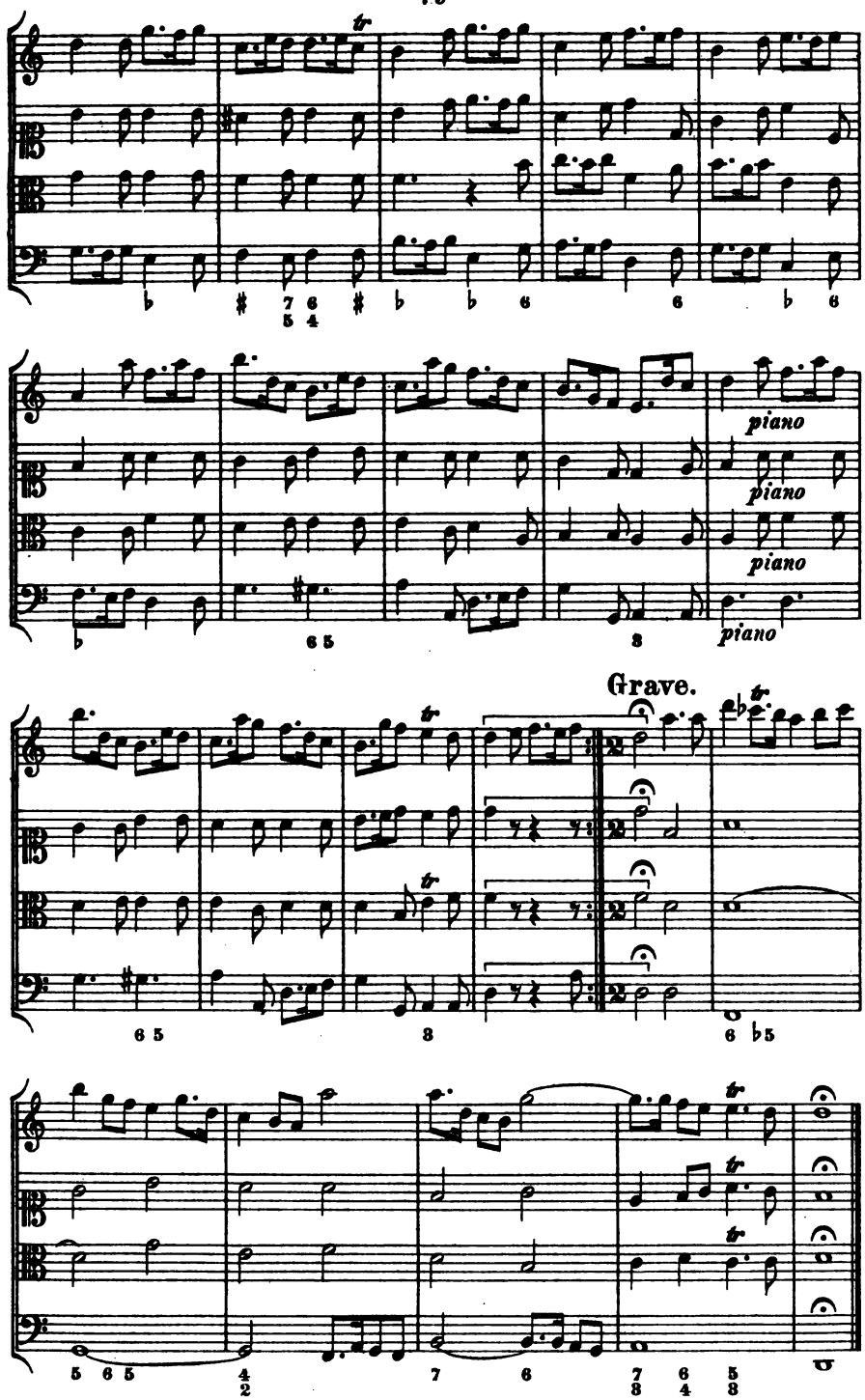
Aus J. A. S., Zodiaci Musici
in XII Partitas Balleticas. Pars I, 1698.




Tutti.
Tutti.
Tutti.
Solo.
Solo.
Solo.
Tutti.
Tutti.
Tutti.

Allegro.




piano
piano
piano
piano
Grave.

Publikationen

der

Internationalen Musikgesellschaft.

Beihefte.

Heft VI.

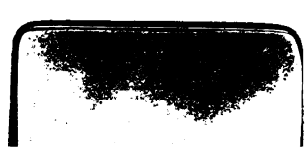
Niemann, Walter, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia.

LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1902.

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.